cahiers du CINEMA

« A armes égales » :
l'idéologie politique bourgeoise à la télévision

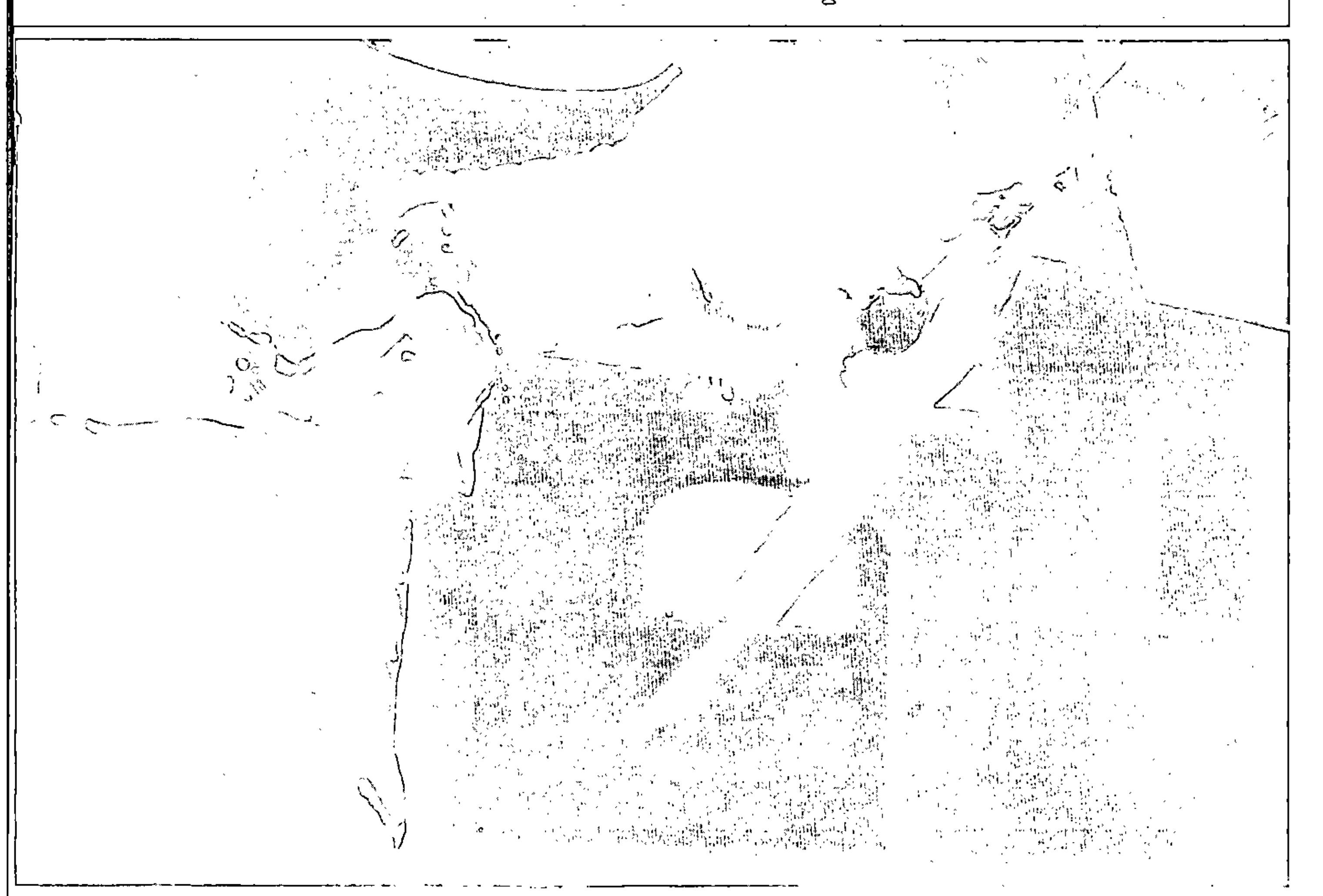
Joris Ivens et Marceline Loridan :
La Révolution dans les studios en Chine

Politique et lutte idéologique de classes : Intervention 2

Jean-Louis Schefer : Sur le « Déluge universel » d'Uccello

Pascal Bonitzer et Serge Daney : L'écran du fantasme

Jean-Pierre Oudart : Le hors-champ de l'auteur



numéro spécial 236-237 12 francs

Lecteurs,

nous vous demandons de manifester

votre soutien actif

au travail et à la lutte

des Cahiers

en vous abonnant;

Abonnés,

en vous réabonnant

dès aujourd'hui.

Nous maintenons nos anciens tarifs d'abonnement jusqu'au 31 mai 1972, et nous vous proposons une formule d'abonnement spécial pour 24 numéros :

120 F (France, au lieu de 132 F),

132 F (Etranger, au lieu de I50 F),

et 104 F (France) - 120 F (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Tarifs (jusqu'au 31-V-72)

pour 6 numéros : 36 F (France) - 40 F ($ 8) (Etranger)

pour 12 numéros : 66 F (France) - 75 F ($ 15) (Etranger)

et 58 F (France) - 66 F ($ 13) (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres des ciné-clubs.

Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat à l'ordre des Editions de l'Etoile, 39 rue Coquillière, Paris Ier.

Tel : 236.00.37. CCP : 7890-76 PARIS.




« Le Détachement féminin rouge. »

N° 236-237 MARS-AVRIL 1972

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction : 236-92-93. Fabrication : Daniel & Cie.



"A armes égales"
Analyse d'une émission télévisée

« Idéologie et Culture dans la société française » R. Leroy / M. Habib-Deloncle

Ce texte — sur l'une des émissions-vedette de l'O.R.T.F. — marque la prise en compte dans les *Cahiers* d'un nouveau champ d'étude et d'intervention : la télévision en tant que maillon de l'Appareil Idéologique d'Etat[1] d'information. Intervention et étude nécessaires à plus d'un titre :

a) Davantage que le cinéma, et en raison d'une part de son audience (trente millions de spectateurs la « regardent » chaque jour), d'autre part de s. dépendance à l'égard du pouvoir d'Etat bourgeois, l. télévision est, en France, l'un des lieux où s'investi et se diffuse le plus massivement l'idéologie bour geoise aujourd'hui dominante. Lutter contre la domi nation de cette idéologie au cinéma, sans étendr. cette lutte, et la critique qu'elle implique, à la télé vision, serait donc erroné, puisque :

b) Les deux appareils (cinéma et TV) se sou tiennent et s'entretiennent, reproduisant l'un pour l'au tre les conditions idéologiques de leur fonctionnement reconduisant les systèmes de reconnaissance idéolc gique qui les programment et qu'en retour ils confir ment. Ainsi la télévision institutionnalise et perpétu les fonctions spectaculaires et distractives du ciném. telles que les avait définies Hollywood — fonction dont l'hégémonie se voit ainsi relancée, dotée par l télévision d'un second souffle, alors même que dan le champ strict du cinéma elle est aujourd'hui battu en brèche.

c) Difficile, donc, d'ignorer la relation privilégié entre l' « appareil » cinématographique et l' « app. reil » télévisuel, liés non seulement par cette coïnc dence de leurs fonctions sociales (selon un systèm de différences, de décalages, de spécificités qu'il fa. dra analyser), mais aussi par celle des instrument de base de leur fonctionnement : images et sons[2]

1. Rappelons que le concept d'Appareil Idéologique d'Etat (A.I.E.), produit par Antonio Gramcsi et Louis Althusser (« La Pensée », n° 151, juin 1970), désigne les « appareils » (les systèmes) dans lesquels s'actualise l'idéologie dans une société divisée en classes.

2. Cette identité au niveau de la « substance de l'expression a autorisé psychologues, sociologues, publicistes, techn



›ar des pratiques : circulation entre les deux appa-eils des techniciens, spectateurs, thèmes culturels, ıctions, etc. ; par des mécanismes économiques ·nfin : coproductions, droits de diffusion, etc.

d) Dans la mesure où l'inscription politique de 'appareil télévisuel est plus massive et plus lisible ¡ue celle du cinéma, l'enjeu des luttes idéologiques le classe y est plus immédiat ; relativement à la TV, e cinéma est un front secondaire de ces luttes.

. L'enjeu réel

Empiriquement, l'émission se présente comme un lébat politique ayant lieu à la télévision. Il est néces-aire de considérer les deux aspects : 1) le débat ›olitique, 2) la télévision, et leur lien. Oublier l'un les aspects serait tomber dans une analyse unilaté-ale qui aboutirait à « manquer » la spécificité, à un louble niveau, de l'objet considéré, à savoir :

1) la spécificité de l'émission *A armes égales*, elle-ıême universelle d'un autre spécifique, à savoir :

2) la spécificité de l'émission *A armes égales* du mardi 25 janvier 1972 : « Idéologie et Culture dans la société française », Leroy/Deloncle.

Disons-le tout de suite : la spécificité de l'émission, au premier niveau, consiste précisément en ce qu'elle marque la rencontre (notion à préciser) de deux appareils : l'appareil politique (débat politique) et l'appareil de diffusion-information (la télévision). La spécificité de l'émission, au second niveau, consiste en ceci qu'elle affirme sa matérialité dans la rencontre de deux appareils dans leur fonctionnement, et se donne comme la rencontre de deux adversaires précis : Habib-Deloncle-Leroy, à laquelle elle sert de cadre et de lieu (un débat politique précis, ayant lieu à un moment précis).

Considérons donc, dans un premier temps, le premier niveau : l'émission en général, afin de définir son enjeu réel. Mais pour cela il convient d'opérer un détour en analysant en quelques mots l'appareil politique en France à l'heure actuelle.

A. Le système politique

Le système politique se résume simplement à ceci : les citoyens français sont appelés régulièrement à déléguer leur pouvoir à des individus (députés, conseillers généraux, etc.) chargés de les représenter. Le mécanisme de la délégation de pouvoir implique la représentation : « Moi, député untel, représente vos

iens, à s'empresser de faire fusionner les deux appareils n une catégorie, celle de l'« audio-visuel » : notion unifi-atrice qu'il faut critiquer dans la mesure où elle escamote : question du fonctionnement spécifique des deux appa-eils, qui ne font pas la même chose des images et des ›ns : le « petit écran » n'est pas un écran de cinéma plus petit ».

intérêts, opinions, et utiliserai le pouvoir qui m'est conféré à les défendre. » Ces notions (on verra leur contenu idéologique) de délégation, de représentation, s'imposent à l'évidence. Cette évidence est résumable en une formule, en deux mots précisément : « je vote ». Je vote, c'est-à-dire, en tant qu'ils me représentent, je désigne des représentants auxquels je délègue mon pouvoir (somme des pouvoirs de chaque citoyen = pouvoir d'un député). Il convient maintenant de poser cette formule synthétique, en examinant : 1) ses implications, 2) sa fonction.

1. « Je vote » (implications)

Le « Je vote » comporte en lui-même deux aspects : l'aspect *je* et l'aspect *vote.*

a) *je :* le je est un individu. C'est un individu bien précis qui va mettre son bulletin dans l'urne. Ou, pour prendre les choses dans leur sens véritable : l'acte de mettre un bulletin dans l'urne implique — en tant qu'elle la présuppose — l'existence d'individus-sujets (je). Ceci est facile à comprendre : le contenu du système politique est l'existence d'individus-sujets (d'individus constitués en sujets) : pour qu'il y ait vote, il faut qu'il y ait des sujets votants, c'est-à-dire : ayant le droit de voter et se déplaçant pour remplir leur devoir (le droit est un devoir). Ceci va de soi : la notion de citoyen en rend compte. Nous sommes tous, potentiellement ou réellement, citoyens français ; citoyens, c'est-à-dire aptes à voter. Toutefois cette notion de citoyen implique, comme nous venons de le voir, les notions d'individu, puis d'individu constitué en sujet. Précisons :

— au départ il y a des individus : la société civile est un ensemble d'individus ;

— ces individus vont voter pour désigner des représentants chargés de les gouverner (l'Etat au-dessus de la société civile). En votant, ces individus sont constitués en sujets (le « je », de « je — Dupont — vote ») ;

— ces individus-sujets sont des citoyens. C'est-à-dire que le terme de citoyen désigne la qualité de l'individu une fois constitué en sujet : cette qualité est : liberté - égalité - propriété. Expliquons : le sujet (le je de je vote) a pour qualité d'être :

— libre : je dispose librement de mon opinion ;

— égal aux autres : mon opinion vaut celle des autres ;

— propriétaire : mon opinion m'appartient.

En tant que mon opinion m'appartient, que j'en dispose librement et qu'elle vaut celle des autres, je (ça y est : je suis je) peux voter. Voilà ce que résume la notion de citoyen. Elle désigne la qualité du sujet, du je.

b) *vote :* le sujet a une fonction : il vote. Cette fonction, dont on vient de voir qu'elle implique la constitution de l'individu en citoyen, consiste à déléguer son pouvoir (pouvoir investi, précisément, dans la notion de citoyen) à des représentants. Cette fonction n'est donc qu'un mécanisme qui *détermine* la *nécessité* de l'interpellation des individus en citoyens[3].

2. « Je vote » (fonctions)

Nous avons dit deux mots du système politique. Mais que signifient ces deux mots dans leurs implications ? Ceci :

a) *Je :* la société n'est pas divisée en classes. Elle n'est qu'un ensemble d'individus (ou bien : les classes sont des sous-ensembles d'individus). La société n'est pas marquée par l'exploitation et l'oppression d'une classe par une autre. Elle réalise la liberté, l'égalité et le droit à la propriété de tous les individus, c'est-à-dire de tous les citoyens. La notion (idéologique) de citoyen sert donc à refouler la division de la société en classes, et les rapports de production qui la fondent.

b) *Je vote :* la société, divisée en classes, n'est pas déchirée par la lutte de ces classes. Elle est simplement soumise à la lutte entre des représentants des groupes de citoyens (dans la mesure où les citoyens se regroupent en courants d'opinion). La lutte politique n'est pas la lutte violente de deux classes qui s'affrontent pour la prise du pouvoir d'Etat. Elle est une lutte pacifique entre des représentants à qui les citoyens ont délégué leur pouvoir. Pourquoi pacifique ? Parce que, ne l'oublions pas, *tous* les citoyens sont libres, égaux et propriétaires : la violence, connotant la contrainte, est incompatible avec le fondement même (principiel) du système. Pourquoi pacifique ? Parce que, ne l'oublions pas, le pouvoir est à la base *dans* les citoyens. Il n'est que délégué et toujours susceptible d'être repris (réapproprié). Voilà ce que dit le « je vote » ; il dit : la lutte est une lutte « représentée » par rapport au citoyen-maître, et cette notion idéologique de la lutte sert à refouler la lutte politique de classes réelle, la lutte opposant la *bourgeoisie* actuellement au pouvoir *au prolétariat* ayant pour but de renverser le pouvoir de la bourgeoisie pour instaurer sa dictature. Elle sert, en dernière analyse à perpétuer le pouvoir de la bourgeoisie (condition de la reproduction des rapports de production).

3. Conclusion sur le système politique

Le système politique est principalement un appareil idéologique d'Etat qui a pour fonction réelle de refouler la lutte de classes, c'est-à-dire : l'existence de la contradiction principale bourgeoisie-prolétariat

3. Cette détermination, on peut la saisir simplement : avant d'avoir voté, le citoyen n'est qu'un citoyen potentiel, une catégorie abstraite. C'est en votant que cette catégorie abstraite prend un contenu concret, que l'individu se constitue concrètement en citoyen. On dira que l'interpellation n'est rien sans la constitution.

:ette fonction de refoulement est elle-même détermi-ée par l'action objective de cette contradiction prin-ipale : elle garantit la reproduction de la domination e la bourgeoisie et se réalise par la mise en place 'un *jeu* politique (système de la démocratie), censé *eprésenter* la lutte entre divers courants d'opinions. :ette lutte est accréditée (rendue crédible) en tant ue ces courants reflètent, en les regroupant (voir :i : classe en tant que sous-groupe), les opinions des itoyens, c'est-à-dire d'individus libres, égaux et pro-riétaires. *Ces opinions sont ainsi constituées en fon-ement du pouvoir*, de sorte que la lutte politique araît être fondamentalement la lutte idéologique. De ɔrte que la lutte paraît être la lutte entre courants 'opinions *mise en scène* dans le système politique.

Toutefois : ceci n'est que l'aspect principal du sys-:me politique, déterminé objectivement par la lutte ntre bourgeoisie et prolétariat. Cet aspect principal, ésumons-le :

1) Par rapport à la contradiction principale (b/p), . système fonctionne en tant qu'A.I.E. et a pour but e réprimer les masses (d'évacuer la lutte politique éelle du prolétariat et ses alliés). Le maintien de la ɔntradiction principale b/p avec aspect dominant b ıplique sa méconnaissance par l'aspect dominé p. ɔnc : la contradiction agit favorablement à la bour-eoisie en tant qu'elle (la bourgeoisie) est censée ne as agir.

2) Toutefois cette fonction — et la mise en scène ı'elle implique — repose sur l'existence objective : contradictions secondaires, internes au camp de la ɔurgeoisie. Il y a donc *lutte politique réelle* mais econdaire qui, en tant qu'elle est déterminée par la ɔntradiction principale, joue principalement comme urre idéologique. Le réinvestissement de la contra-iction secondaire dans et par la contradiction prin-pale la fait fonctionner (la contradiction secondaire) ɔmme moyen idéologique de maintien de la domi-ation de la bourgeoisie. Ceci implique précisément : faire passer *la contradiction secondaire pour la ɔntradiction principale.*

Autrement dit : c'est le rapport contradiction secon-ıire/contradiction principale qui transforme ici le stème politique démocratique en (principalement) .I.E.[4]

. Le système politique ıtervenant dans l'A.I.E. e l'information

L'émission *A armes égales* intervient *dans* le fonc-ɔnnement du système politique. Ou plus précisé-ent : l'appareil de diffusion de l'information (la télévision) sert ici au système politique à fonctionner en tant qu'A.I.E.

Nous avons vu en effet que le système politique reposait sur la notion de citoyen, investie de trois qualités essentielles : liberté, égalité, propriété. Ces qualités sont appelées à se réaliser : « je vote » — mais ce vote implique un choix, et il y a choix parce qu'il y a reconnaissance (si par « je vote » il faut entendre « je désigne des représentants », cette dési-gnation se présente sous la forme d'un choix : je choisis tel député parce qu'il représente mon opinion, parce que je *reconnais* mon opinion dans ce qu'il pro-pose). *Ce choix à son tour implique donc l'informa-tion.* On dira donc que la notion de citoyen, consti-tutive du système politique, implique pour sa réali-sation le fonctionnement de l'appareil d'information. Donc : la notion d'information est ici inséparable 1° de la notion de citoyen, 2° du mécanisme de la délé-gation, sous forme de choix (c'est-à-dire des éléments constitutifs fondamentaux du système politique).

Mais regardons-y de plus près : dans *A armes égales*, on a un débat qui doit permettre aux téléspec-tateurs de se forger une opinion. On dira qu'il s'agit d'une information-débat.

1. La notion d' « information-débat »

On a vu que « choix » impliquait « reconnais-sance ». Je reconnais mon opinion (et mes intérêts que mon opinion reflète) dans ce que dit l'un des deux protagonistes du débat. Cette reconnaissance implique une connaissance, d'entrée de jeu investie d'un rôle secondaire : je connais pour reconnaître.

Or ici cette relation renvoie au fonctionnement (dé-terminant du système politique) : je me reconnais dans l'opinion de Untel, donc je vais voter pour lui. Le vote *matérialise* cette reconnaissance, préalablement inscrite idéologiquement.

L'intéressant ici est de voir comment l'émission — en tant qu'information-débat — va remplir sa fonc-tion par rapport au système politique, et inscrire, dans l'opération du choix, la reconnaissance du télé-spectateur-électeur. Cette fonction se réalise par un mécanisme d'identification de la structure de l'émis-sion à la structure de la lutte politique, de sorte que l'interpellation sera à tout moment susceptible d'une double lecture (et aura elle-même un double aspect). Cette identification, de la scène de l'émission à la scène politique, porte au moins sur trois points :

a) sujet-téléspectateur/sujet-citoyen. Il y a ici dou-ble interpellation : interpellation de l'individu en téléspectateur (l'émission s'adresse à chaque sujet qui la regarde personnellement), qui supporte l'interpel-lation de l'individu en sujet juridique. « Moi, Sujet Leroy, m'adresse à toi, sujet-téléspectateur et te consti-tue en sujet-citoyen. » La position de téléspectateur place l'individu en condition d'être citoyen.

Il n'en a pas toujours été ainsi.

b) représentation figurative/représentation politique. Les représentants politiques sont représentés figurativement. La scène télévisuelle place le représentant figuratif en condition d'être un représentant politique. « Vous me voyez, moi, Leroy, représenté à la télévision, en tant que je représente vos intérêts. »

La représentation, sur la scène télévisuelle, de la lutte politique a pour fonction d'accréditer la vision bourgeoise de la lutte politique en tant que lutte entre représentants. Bien entendu le a) et le b) vont de pair : le rapport du téléspectateur au spectacle de l'émission sert de support à la constitution du rapport (interne au système politique) du sujet-citoyen au jeu politique. L'irruption du jeu politique dans l'A.I.E. d'information permet la mise en scène d'un enjeu fictif, à charge de refoulement de l'enjeu réel (l'enjeu réel principal ne peut être refoulé que si un enjeu fictif se substitue à lui). D'où :

c) enjeu de l'émission/enjeu politique. L'enjeu de l'émission est identifié, par un mécanisme de renvoi, à l'enjeu politique. Le débat individualisé place son enjeu (qui des deux protagonistes va l'emporter) en condition (fictive) d'enjeu politique. *Sa fonction est d'accréditer la valeur de l'enjeu proposé en tant qu'enjeu politique* (sur la scène réelle de la lutte politique en France).

Ces trois points d'identification vont permettre à l'individu : a) de se reconnaître citoyen-téléspectateur, b) regardant un représentant politique (effectivement) représenté, c) face à un enjeu politique (effectivement) joué. Les conditions seront alors remplies pour l'adhésion idéologique de l'individu en question au système politique. Dupont ira voter pour Leroy car, s'étant reconnu citoyen, il a reconnu en Leroy (je l'ai vu et entendu, je l'ai reconnu) l'expression de son opinion par rapport à l'enjeu re(présenté). Ces conditions remplies, on ne voit pas vraiment pourquoi Dupont n'irait pas voter pour Leroy ! Il le fera d'ailleurs, tout naturellement. Le choix est effectué ? En réalité il était effectué depuis longtemps. La question est considérablement plus importante : le choix est effectué, c'est-à-dire : est reproduite l'adhésion des individus, pris isolément, au système politique.

2. La programmation de l'information

On peut avancer que le procès de reconnaissance est principal et celui de méconnaissance secondaire. En fait nous ne devons pas nous faire trop d'illusions sur le caractère éducatif du système d'information TV. La dominance du procès de reconnaissance, principal, est fondamentalement inscrite — similairement au système de la délégation de pouvoir dans l'A.I.E. politique — sur le non-travail. En plus du contenu idéologique relativement facile à déconstruire, la suite même d'émissions extrêmement diverses, faisant référence à des appareils idéologique[s] extrêmement variés, font qu'il est impossible pour l[e] téléspectateur de « travailler » la succession même d[u] programme. L'A.I.E.-TV joue autant sur la successio[n] anachronique d'émissions, une sorte de montag[e] d'émissions, plutôt un *collage* d'émissions éclectique[s] que sur la répétition à heure fixe, misant sur l'accou[tumance] ou, au contraire, sur le caractère exceptionne[l] de telle ou telle émission (c'est le cas de *A arme[s] égales*) mensuelle, qui mettent le spectateur en éta[t] d'attente, de réceptivité totale à l'idéologie dominant[e]. La programmation éclectique des émissions n'est don[c] pas innocente elle-même, et son idéologie est esser[n]tiellement fondée sur la jouissance, la paralysie d[u] travail.

3. La forme de l'information

On peut affirmer d'emblée la dominance de l'A.I.[E.] politique sur l'A.I.E. information. Le *système pol[i]tique,* la forme que la bourgeoisie institutionnalis[e] pour garder-légaliser son pouvoir de classe, *dicte a[u] système d'information sa forme.* Dans un système d[e] démocratie bourgeoise, c'est la forme libérale — l[a] liberté d'expression de 1789 — qui domine dans l[e] système d'information.

Nous avons vu que le système politique avait pou[r] tâches principales :

— d'interpeller les individus en citoyens,

— de fonder le système de délégation, de pouvoi[r] sous forme du choix de son représentant.

Le point nodal, l'articulation entre l'A.I.E. pol[i]tique et l'A.I.E. information-TV se trouve là : u[ne] fois l'individu devenu sujet-citoyen l'A.I.E. inform[a]tion se fixe de prendre la relève, d'offrir les diff[é]rentes solutions au choix du citoyen pour que celui-c[i] en votant, reconduise le système politique bourgeoi[s]. Ceci est fortement connoté par l'aspect *libéral* qu[e] le système d'information, renforçant l'idée que [le] citoyen est libre de son choix, et que ses sourc[es] d'information, de connaissances, sont multiples, contr[a]dictoires.

A.I.E. Pol. → A.I.E. Inf. → A.I.E. Pol.

L'A.I.E. information sert donc de tremplin à l'A.I.[E.] politique, il permet d'idéologiser le procès de l'inte[r]pellation de l'individu en citoyen, interpellation prim[i]tivement « politique » — qui redevient principal[e]ment politique quand l'interpellation du sujet [e]st active, concrète : en période d'élections, de lutte d[e] classes aiguë, de crise de représentativité politiqu[e]. Le tremplin qu'est l'A.I.E. d'information pour l'A.I.[E.] politique est une condition d'existence de ce derni[er] qui ne peut exister qu'en masquant sa réalité grâ[ce] à un tissu idéologique reproduisant, reconduisant, l[es] propositions qui fondent le système politique : [la] liberté, l'égalité, la propriété, notions idéologiqu[es]

ıui aident à cerner le concept politique de citoyen, ont immédiatement intégrables dans, et reflétées par, e système de l'information : l'information est libre, eut provenir de plusieurs sources ; étant « neutre » lans la société bourgeoise, elle égalise entre eux les ndividus, de quelque classe qu'ils proviennent ; elle st appropriable par chaque individu (« j'ai mes sources d'information, vous en avez d'autres »).

L'éclectisme des émissions, le fait qu'elles s'adresent à tous sans distinction (à part quelques émissions nterpellant plus spécialement certaines catégories de pectateurs, à des heures d'écoute exceptionnelle), eproduit et renforce le procès de dédoublement de 'individu (être de classe) en « citoyen » posé en état le réception de l'information, de la culture. A la uestion « à qui cela s'adresse-t-il ? », l'A.I.E. d'information répond : « à tous » : l'idéologie bourgeoise 'y reproduit, unifiante, totalisante.

. L'A.I.E. information eflet de contradictions politiques t enjeu de la lutte politique

Nous avons dit que l'A.I.E. politique dictait au ystème d'information sa forme libérale bourgeoise. ependant il serait dangereux de nier les contradicons secondaires. A la TV il existe une contradiction econdaire — reflétant une contradiction existant ans le champ politique — entre une conception bérale de l'information et une conception beaucoup lus autoritaire, et conçue comme devant renforcer la olitique du pouvoir actuel. Soyons clair, il est hors e question de défendre et de préconiser un retour une conception libérale de l'information, au nom e la liberté d'expression (bourgeoise). La contradicon entre information libérale et information Vᵉ République » est une contradiction entre deux *rmes* de la domination bourgeoise. Mais elle existe, ous devons en tenir compte *pratiquement*, car elle oit pouvoir être mesurée concrètement : par exemle pourquoi sont passées sur le petit écran les photos l'Agence de presse Libération montrant les condiions du meurtre de Pierre Overney ? Ce passage est résultat de quelles luttes entre quelles fractions pposées au sein de l'A.I.E. TV ?

La « forme » libérale de l'information n'est donc as immuable, tout comme le système de la démoatie bourgeoise. A une époque où la contradiction rincipale s'aiguise et où les affrontements entre ourgeoisie et prolétariat se multiplient, on assiste une remise en cause de cette forme libérale par s fractions de la bourgeoisie elle-même, et ceci ne pas sans contradictions internes, secondaires. orme libérale et forme « autoritaire » fonctionnent mme un couple contradictoire, mais où en dernière alyse chaque terme de la contradiction renforce l'autre ; l'A.I.E. TV joue sur cette contradiction secondaire qui lui permet de se reconduire lui-même comme enjeu du couple contradictoire, comme lieu d'une lutte où c'est l'*idéologie bourgeoise* elle-même qui fixe les limites. De la même façon que c'est la bourgeoisie qui fixe, dans le champ politique, les formes acceptables dans lesquelles peut se dérouler la lutte de classes, c'est elle qui fixe les limites acceptables des contradictions qui se déroulent dans le système d'information. Le révisionnisme accepte le cadre politique fixé par la bourgeoisie (l'électoralisme). Il soutient la « fraction libérale » dans la TV, se met à sa remorque.

Une position marxiste-léniniste consisterait au contraire, dans une situation d'exacerbation de la lutte idéologique de classes au sein de la TV, à tenter de rallier la « fraction libérale » à une position prolétarienne, ou tout au moins de la neutraliser. Le couple autoritaire/libéral s'en trouverait ainsi subverti.

En conclusion, on dira qu'en tant qu'appareil idéologique, la TV est un moyen que se donne l'idéologie bourgeoise pour dominer. Objet de la lutte politique, tout en reproduisant la *scène* de cette lutte politique, l'A.I.E. produit aussi son propre discours (que nous analyserons plus loin à propos de *A armes égales*), discours idéologique, celui de l'information. Quand l'A.I.E. politique se sert de l'A.I.E. information TV, nous assistons à la superposition de deux discours qui se reconduisent l'un l'autre, et qui reconduisent tous deux les appareils où ils sont pratiqués.

II. L'enjeu fictif

(la place de l'émission « A armes égales » à la télévision : ce pour quoi elle se donne).

A. Déterminations historiques

L'émission *A armes égales* intervient dans un lieu précis : la télévision, et à un moment donné de l'histoire : après mai 1968. La politique à l'écran : il a fallu que le mouvement de masse révolutionnaire de mai 68 ébranle les fondements même du système politique, qu'une brèche importante soit ouverte dans le fonctionnement de la « démocratie » bourgeoise, pour que la bourgeoisie se préoccupe de redorer le blason de son idéologie. Que cela ait été imposé par la lutte du prolétariat et de ses alliés ne doit pas masquer les graves contradictions qui opposent diverses

couches ou fractions de classe au sein même du camp de la bourgeoisie et faire oublier le caractère relativement exceptionnel de cette nouvelle émission. On ne joue pas impunément avec le feu (la politique), pas plus qu'avec sa caution idéologique : la liberté d'expression. Il faut reconnaître que, pour faire face au danger principal (la lutte révolutionnaire), la bourgeoisie monopoliste a dû concéder du terrain aux « opposants ». Aussi — car on ne sait jamais — a-t-elle entouré cette concession de précautions qui, pour être peu visibles, n'en sont pas moins efficaces.

1° Un des aspects principaux de la structure de fonctionnement de l'O.R.T.F. est ce que ses responsables nomment la « grille des programmes » (noter la redondance : c'est bien un souci de classification qui s'affiche ici) : l'ensemble des émissions diffusées par l'appareil se répartit en classes et genres (dramatiques, feuilletons, films, tribunes, jeux, variétés, etc.), mais cette diversité se rassemble en deux grandes familles : émissions de type informatif, émissions de type distractif. Clivage en deux secteurs dont l'étanchéité est bien sûr difficile à maintenir (les émissions culturelles par exemple circulent d'un pôle à l'autre) : l'on verra comment ces deux catégories communiquent plus sans doute que ne le voudraient les programmateurs, comment elles déteignent constamment l'une sur l'autre. Mais cette préoccupation de sériage, de bi-polarisation, d'ordre, concrétisée sur chacune des deux chaînes par une double direction (pour l'information : Desgraupes / Chaîne 1 /, Baudrier / Chaîne 2 / ; pour le « reste » : Dhordain / 1 /, Sabbagh / 2) que l'on veut à elle seule garante de l'autonomie des secteurs, désigne une conception et un choix *politiques :* ne pas « mélanger les genres », assigner à l'information, partiellement mais inévitablement politique et sociale, une place « à part », soigneusement séparée du reste, sorte de quarantaine protégeant de toutes contaminations — on connaît l'un des thèmes majeurs de l'idéologie dominante, tel que de façon caricaturale et inquiétante il se donne fréquemment à lire dans les interventions des C.D.R. : interdiction de « mettre de la politique partout » : ni à l'Ecole, ni à l'Eglise, etc. Pour la classe dominante la politique est une activité spécialisée (ayant ses spécialistes, ses représentants, ses appareils) parmi d'autres activités conçues, elles, comme « a-politiques », et sur lesquelles elle ne « doit » pas déborder — et l'on ne cesse de regretter qu'elle le fasse, « salissant » ainsi tel ou tel des secteurs que l'on tient à protéger d'elle : dans l'idéologie bourgeoise, la politique est représentée comme quelque chose de louche, des combines, des intérêts vils (cf. les déclarations de Chaban-Delmas sur « l'ignoble » politisation de la culture). L'appareil télévisuel entérine et reconduit cette conception restrictive et dévalorisante de la politique et de son statu soigneusement limité : la politique n'a place l'O.R.T.F. — en droit — que dans les émissions d la famille « Information », et là-même, le temps d'antenne lui est compté. De même que l'Appareil d'Eta bourgeois se donne comme « au-dessus des classes » l'idéologie de la classe dominante représente les différents appareils où elle s'inscrit et qui la diffusen comme eux aussi « au-dessus des classes », à l'écar de cette politique qui « divise les Français ». L'un des fonctions principales de la T.V. est de reconduir cette mise à l'écart de la politique, en reflétant et e re-marquant le champ étriqué, clôturé et spécialisé o l'enferme l'idéologie bourgeoise.

2° Non seulement l'Information et « en » elle l politique ont à l'O.R.T.F. cette place quantitativemen et qualitativement marginale, mais, l'A.I.E. d'infor mation fonctionnant, comme tous les A.I.E., aussi « la violence », cet enclos déjà contrôlé est soumis, plu que les autres zones des programmes, à toutes l formes de censure : directe ou détournée, par sélection omission, déformation, etc. On comprend que le po voir bourgeois, qui n'a, en dépit de ses innombrabl dénégations, jamais réussi à masquer la domination le contrôle qu'il exerce politiquement sur l'O.R.T.F ni l'usage qu'il en fait d'instrument de propagande son service, tienne à s'assurer, indépendamment d leur encadrement idéologique, du contenu même de informations et tribunes politiques. Si l'exercice de l censure politique est donc nécessaire, il est aussi dan gereux : pour ne pas démasquer son caractère d classe, le pouvoir bourgeois est tenu de ne pas app raître comme majoritairement répressif. Il y a là un contradiction — entre la dictature de fait de la bou geoisie et l'idéologie libérale et démocratique dont ell tient à se parer — qu'aucun des A.I.E. bourgeois n'a rive à dominer parfaitement. Nécessaire, inévitable, l censure ne doit pas apparaître comme telle — c cette contradiction est l'un des lieux de la lutte pol tique et de la lutte idéologique de classes : tout « fau pas » du pouvoir peut être retourné contre lui. L censure ne peut fonctionner que masquée : masque la « moralité » (c'est la Commission de Contrôle Cin matographique) ou plus simplement censure de co lisses.

On peut avancer que ce sont les tentatives partielle plus ou moins efficaces, elles-mêmes contradictoires, résolution de cette contradiction par le pouvoir q déterminent les différents « statuts » de l'O.R.T.F ses différentes époques (avant mai 68, pendant, après ainsi que le statut et la fonction différentielle des émi sions d'information politique. Avant mai 68, sous D Gaulle, l'O.R.T.F. apparaissait bien pour ce qu'elle e un appareil idéologique au service de l'Etat bourgeoi sans que le pouvoir semble gêné par la clarté de ce dépendance, ni des protestations de l'opposition par

mentaire, des syndicats, des associations de téléspectateurs, etc. L'opposition, précisément, n'avait accès à l'écran que lors des campagnes électorales, et selon un temps de parole pesé au sablier. Les journaux télévisés s'épargnaient même de se donner le masque de l'objectivité. Sous la pression des luttes de mai, des bouleversements idéologiques qu'elles provoquèrent, et aussi de la grève des journalistes, réalisateurs, techniciens de l'O.R.T.F. (grève redoutable pour le pouvoir, les licenciements massifs des grévistes l'ont prouvé), la question de l'objectivité et de l'importance de la place de l'information politique à la télévision vint au premier plan ; la crise de l'idéologie juridico-politique consécutive aux coups portés par le mouvement de masse de mai 68 au fonctionnement du système de la « démocratie » bourgeoise, rendit impossible même aux idéologues bourgeois de ne pas les revendiquer, alors qu'ils avaient soigneusement fait silence sur les abus antérieurs (abus au sens même de l'idéologie bourgeoise de la démocratie). A la suite de ces luttes, le pouvoir dut changer de ton (mises à part les quelques semaines qui suivirent mai 68 et où l'on eut droit à une télévision de « jaunes ») et promettre une « réforme du statut » de l'O.R.T.F. garantissant « l'objectivité » et la « neutralité » de l'information politique. Masque libéral qui devait se confirmer comme indispensable à la publicité de la « Nouvelle société » chaban-delmasienne ; c'est une loi de l'histoire, on le sait, qu'au « libéralisme » qui caractérise le capitalisme concurrentiel, succède avec le développement du capitalisme monopoliste d'Etat une répression (policière, politique), qui va croissant, et dont le déguisement en libéralisme devient de plus en plus nécessaire et de plus en plus difficile. La question prenant ainsi une autre tournure : on ne pouvait plus empêcher le retour du refoulé politique à la télévision — mais il importait de le contenir (d'où la séparation des domaines) — et il y avait même avantage à l'*utiliser* comme signe et preuve du « libéralisme » du régime.

A armes égales répond à cette double détermination :

1° Ses deux heures mensuelles ont à charge de *condenser* les luttes politiques du moment, de les refléter quasiment en *exclusivité* (cf. le rituel final de la « question d'actualité » posée aux deux protagonistes — cf. infra. III), le temps d'antenne leur étant mesuré par ailleurs.

2° Son parti pris de « neutralité », affiché dès le titre, et infiniment ressassé dans le cours de l'émission, a à charge de cautionner l'objectivité de l'O.R.T.F. tout entière, sur le principe de la synecdoque : puisqu'il y a une émission « objective » à la TV, la TV est objective.

3° *A armes égales* apparaît en effet comme :

a) une émission *politique :* certes, il lui arrive d'opposer des personnalités qui ne représentent pas directement des groupes de pression politiques ou sociaux (ex. : Clavel/Royer sur la censure), mais l'émission s'est constituée historiquement (post-mai 68) et s'est rendue célèbre en faisant s'affronter des hommes politiques et des « conceptions du monde » politiquement antagonistes. Cette inscription politique majoritaire connote la totalité des débats. Mais aussi : son impact est politique. C'est l'une des émissions les plus vues, les plus attendues (les mieux annoncées dans la presse), les plus commentées : commentaires le plus souvent politiques qui témoignent qu'elle est l'une des seules (sinon la seule) émissions régulières dont la lecture et les effets sont immédiatement politiques. Et encore : les producteurs de l'émission choisissant généralement les adversaires parmi des dirigeants politiques ou syndicaux qui se donnent réellement comme adversaires, dont l'antagonisme est marqué, les positions de classe relativement tranchées (majorité/opposition, droite/gauche, patronat/prolétariat), et les thèmes sélectionnés pour les débats restant commodément abstraits, flous (« grands thèmes »: la démocratie, l'université, la culture...), la première *règle du jeu* de l'émission est que les adversaires prennent prétexte du vague même de ces thèmes pour y inscrire le maximum d'arguments politiques offensifs : les thèmes servent de tremplins aux discours politiques, si bien que même quand le thème est intemporel (idéologie et culture) l'émission et les discours qui s'y tiennent s'inscrivent dans la conjoncture politique française, qu'ils en tirent directement parti dans leurs attaques et/ou qu'ils y jouent un rôle par leurs répercussions. Les thèmes ne sont là que comme prétexte à l'affrontement de deux personnages, de deux idéologies, de deux politiques (c'est pourquoi l'émission n'est guère « informative »: plutôt polémique/politique) : c'est cet affrontement qui est la raison d'être de l'émission : donner la parole contradictoirement aux « opposants », aux « mécontents », aux « contestataires », mais endiguer cette prise de parole par le discours majoritaire.

b) *une émission* « libre », une manifestation, un porte-drapeau de la « liberté d'expression à l'O.R.T.F. La seconde règle du jeu de *A armes égales* est ce libéralisme : toute censure, tout intervention gouvernementale y sont affirmées, en public, par les producteurs de l'émission, comme impossibles et interdites. Mais le film de Clavel a été censuré ? La portée de cet « incident de parcours » est complexe : Clavel a prouvé que, même dans l'émission la plus « libre », le libéralisme avait des limites bien précises ; « tout est possible », mais justement pas l'at-





taque du chef de l'Etat, ou pas *cette* attaque-là, ou pas *cette façon-là* d'attaquer. Il y a toujours un seuil, une borne de l'interdit. Mais du même coup, en ponctualisant et démasquant une censure qui a tout intérêt à rester diffuse et discrète, cet épisode a valorisé l'émission comme scène où justement « tout est possible », puisque Clavel a pu dire devant des millions de spectateurs que la censure existait à l'O.R.T.F. D'autre part, cette ponctualisation implique que tout le reste de l'émission, toutes les autres émissions de la série n'ont effectivement pas été censurées (les participants ne seraient peut-être pas partis en claquant la porte, mais n'auraient pas manqué de protester de toute censure) : or, une carte maîtresse de *A armes égales* est qu'on y dit, dans les films ou dans les débats, beaucoup de choses qu'aucune autre émission ne tolérerait. Si on ne peut pas « tout » y dire, on peut en tout cas y dire ce que la télévision d'ordinaire ne dit pas. Liberté relative, mais relativement au système de censure de l'O.R.T.F., liberté formidable. *A armes égales* n'est certes pas la seule émission qui revendique tel libéralisme : toutes les émissions de débats (type *Les dossiers de l'écran*) réalisées en direct ou auxquelles participent des hommes politiques (type *La parole est à l'Assemblée*) ne peuvent guère faire autrement que laisser plus ou moins — le « meneur de jeu » tentant malgré tout, ce qu'il s'interdit formellement et explicitement dans *A armes égales*, un minimum de filtrage — la parole à leurs invités. *Les Dossiers de l'écran* se garantissent du risque en choisissant soigneusement à la fois leurs thèmes — rarement politiques, rarement actuels, ou rarement sur les problèmes français, comme les films qui embrayent les débats, d'ailleurs — et leurs invités — sélectionnés parmi des « personnalités » de tout repos : cf. le « dossier » sur les prisons où, peu ou prou, seul le point de vue officiel était représenté. *La parole est à l'Assemblée* s'en tire en reversant les excès et les polémiques au compte de la règle du jeu parlementaire (sont confrontés les présidents des divers groupes politiques de l'Assemblée nationale) et du code des « écarts de langage » propres aux affrontements politiques tels que la petite-bourgeoisie se les représente : des députés s'injuriant dans le désordre.

La seconde fonction de *A armes égales* est donc, conformément aux affirmations de ses producteurs, de témoigner du libéralisme à la fois de l'O.R.T.F. et du pouvoir — confortant par là la relation des deux, soulignant qu'ils ne l'ont pas toujours été (avant *A armes égales*) et qu'on peut légitimement craindre qu'ils ne le soient pas, puisqu'il leur est nécessaire d'en fournir une exceptionnelle preuve avec *A armes égales*. Le pouvoir a besoin d'apparaître comme libéral, mais il ne peut pour autant sacrifier à ce besoin les intérêts de classe qu'il sert : cette contradiction que nous avons déjà notée, il serait naïf de penser qu'elle ne passe pas aussi dans *A armes égales*. L'émission garantit la façade libérale de l'O.R.T.F. nouvelle manière : renonce-t-elle pour autant à tout contrôle, à toute intervention ? Apparemment oui : cette intervention ne peut se faire de façon visible ; elle ne peut porter sur les discours ni les films du représentant de l'opposition ; elle ne peut s'exercer au niveau des contenus, des messages. Elle joue donc à un autre niveau : l'analyse du fonctionnement et de la structure formelle de l'émission le manifestera (cf. infra). Tenons pour acquis qu'il est effectivement possible de (presque) « tout dire » à *Armes égales*, nous verrons plus tard à quel prix. Cette possibilité ouvre une brèche non négligeable dans le système de défense du pouvoir bourgeois (même s'il l'utilise pour faire valoir son libéralisme) : il faudra en questionner les conditions d'utilisation politique.

c) *une émission impartiale*. Objective, neutre. Les « armes » s'y donnent pour réellement « égales » : les films sont réalisés sous la responsabilité des adversaires, ils sont de même durée, chacun commente le film de l'autre, les temps de parole sont le plus

quitablement répartis, bref, tout un rituel, minutieux et ostentatoire, signale éperdûment cette « égalité », garante de la « neutralité » absolue du meneur de jeu et au-delà et à travers lui, de l'O.R.T.F. Quantitativement, l'égalité règne, seules leurs qualités respectives doivent départager les concurrents. On verra que ce n'est pas pour rien que l'émission ressasse en ses différentes phases ce système égalitaire : non seulement pour s'auto-valoriser, se féliciter de son « objectivité », mais parce qu'il est pour elle une *condition vitale*. Un écart dans un sens ou dans l'autre la ferait basculer : elle avance sur une corde raide. Ou plutôt : un seul écart, dans le mauvais sens (celui des oppositions), la perdrait. On peut supposer que les promoteurs de l'émission ont dû livrer bataille pour en imposer le principe à tel ou tel groupe de pression ultra-gouvernemental pour qui toute apparition de l'opposition à la télévision est scandaleuse : seule la multiplication des garanties d'impartialité a pu emporter leur accord. Car ces garanties n'ont pas pour fonction de mettre à égalité les concurrents (comment le seraient-ils : les discours des représentants de la classe au pouvoir et de son idéologie s'enlèvent sur un fond complice : à longueur de journée l'appareil télévisuel diffuse l'idéologie même qu'ils vont défendre), mais de constituer des règles, un cadre, une mise en scène, une formalisation qui — au moins — obligeront le représentant de « l'opposition » à laisser parler son adversaire, à jouer lui-même le jeu de l' « objectivité ». Il pourra (presque) « tout dire », mais pas n'importe comment, n'importe quand.

Toute « règle du jeu », toute norme de neutralité a une fonction répressive : on dira que cette fonction répressive, le concurrent de la classe au pouvoir la subit et y obéit autant que son adversaire, mais ce n'est pas lui qu'elle vise, car ce n'est pas lui qui fait problème pour la classe au pouvoir (sauf après-coup, s'il est lamentable).

Aussi, quelle que soit la teneur du discours propre de l' « opposant », celui-ci s'inscrit *d'abord* dans le discours globalisant de l'émission. Il y prend place en tant que *faire-valoir* d'un système « démocratique » qui a besoin, pour justifier sa prétention à l'être, de l'opposition de deux points de vue (au moins). Avant donc d'envisager les possibilités d'utiliser politiquement les contradictions qui ont contraint le pouvoir bourgeois à « offrir » une tribune politique « libre » à ses adversaires, il importe de s'interroger sur la contradiction spécifique de *A armes égales*, entre l'enjeu qu'elle propose aux discours invités, et le sens même de cette invitation au regard de la lutte politique des masses qui constitue le dehors décisif de l'émission. Cette contradiction spécifique principale en surdétermine une autre : celle entre les conditions formelles imposées à ces discours et la « liberté » qui leur est laissée d'attaquer le pouvoir.

B. L'émission face à elle-même

Compte tenu des déterminations historiques de l'émission, il convient de s'interroger plus précisément sur sa fonction. Nous avons déjà signalé dans la première partie l'enjeu réel et principal de *A armes égales* : contribuer à la reproduction de l'appareil politique. Nous avons vu que l'existence de cet enjeu réel était déterminée objectivement par l'action de la contradiction principale (bourgeoisie/prolétariat), mais que cette action se manifeste par la mise en avant de contradictions secondaires internes au camp de la bourgeoisie. Enfin, nous avons déjà marqué que ce rôle de masquage de l'enjeu réel (du refoulement de l'action déterminante de la contradiction principale) est précisément ce qui caractérise l'idéologie bourgeoise en général, et l'idéologie juridico-politique en particulier ; masquage qui a pour but, en dernière analyse, de détourner les masses de la lutte politique principale, en orientant leur attention vers des luttes à caractère secondaire : en engendrant une politique réformiste, la pénétration de l'idéologie bourgeoise dans les rangs du prolétariat et de ses alliés atteint précisément son objectif[5].

L'enjeu réel, principal, est masqué par un enjeu secondaire : nous appellerons ce dernier « enjeu fictif », le terme de « fictif » connotant ici le processus de transformation d'un enjeu secondaire (mais réel) en enjeu principal (mais fictif en tant qu'enjeu principal). Autrement dit : l'enjeu fictif est ce pour quoi l'émission se donne, mais qu'elle n'est pas — sa fonction principale étant justement de se donner pour ce qu'elle n'est pas principalement, sur le mode idéologique de l'évidence.

Concrétisons ces indications sur un exemple : celui de l'émission du mardi 25 janvier 1972, qui « opposait », rappelons-le, un représentant du Parti « communiste » français et un représentant de l'UDR sur le thème : « Idéologie et culture » (émission participant de la lutte politique actuelle, centrée sur les prochaines élections législatives).

1. L'enjeu de l'émission du 25 janvier 1972

Pour ne pas nous référer uniquement à un souvenir qui risquerait d'être partiel, nous laisserons à un article de « L'Humanité » du 26 janvier le soin de nous commenter l'émission. Cet article a pour titre : « Culture : soumission à l'argent ou essor par la liberté ».

5. Rappelons-le : la politique est toujours objectivement au poste de commandement. Quand bien même la fonction d'une émission serait principalement idéologique — et c'est le cas ici — cette fonction est toujours liée à un objectif politique.

L'enjeu du débat est donc le suivant : opposer deux voies par rapport à la culture :

a) la voie du pouvoir (pouvoir des monopoles, pouvoir de l'argent) : la culture est soumise au pouvoir, donc à l'argent, et cette soumission s'incarne dans la censure (en ce qui concerne l'information), dans la sélection (en ce qui concerne l'enseignement);

b) la voie du parti révisionniste : l'essor de la culture par la liberté. La culture est soumise à l'argent ; il faut la libérer, et elle trouvera un nouvel essor.

Signalons, avant d'aborder ces points essentiels qui constituent le fond du débat sur l'idéologie et la culture, que Habib-Deloncle a tenté d'engager une discussion sur la nature du capitalisme, a prétendu définir le socialisme, a fait référence à l'idéologie marxiste-léniniste. Dépassant ces petites querelles (« Nous n'allons pas gaspiller le temps des téléspectateurs en querelles de vocabulaire »), Leroy, nous dit « L'Humanité », prend de la hauteur : « Il faut réformer la société française (...), donner à tous le temps de vivre, soustraire le pays à la néfaste entreprise capitaliste, le remettre en ordre. » Leroy, représentant du parti réformateur de la société française, peut donc aborder maintenant les points essentiels qui vont permettre de remettre le pays (et sa culture) en ordre.

Premier point : la ségrégation à l'école.

Leroy et Habib-Deloncle sont d'accord sur le fait que le milieu culturel joue un rôle capital dans l'évolution d'un enfant. Cet accord est logique : il n'y a, pour eux, qu'une seule culture, et, par rapport à elle, des milieux plus ou moins cultivés. Mais voilà où interviennent les divergences : le représentant de l'UDR néglige cette évidence que les milieux culturels les moins denses se trouvent dans les classes exploitées. Nul doute qu'il s'agisse là d'une évidence : les classe exploitées sont celles qui ont le moins facilement accès à *la* culture.

Leroy passe alors à une seconde évidence : le nombre des étudiants a certes augmenté, mais d'une part, cette augmentation est *insuffisante*, et d'autre part, il s'agit là d'un résultat obtenu grâce à l'interventions des masses populaires[6] — intervention qui, remarquons-le, coïncide avec « le besoin exprimé par les grandes entreprises capitalistes d'un plus grand nombre d'ouvriers qualifiés, de techniciens, d'ingé nieurs ».

Deuxième point : la censure.

Il y a une censure, des émissions « de qualité sont supprimées. Et, nous révèle encore « L'Huma nité », reprenant Leroy :

> « l'argument selon lequel nous réclamon uniquement pour nous faire large place app raît dérisoire devant nos propositions. Et devar les faits : les interdictions frappant des réal sateurs de toutes tendances, de toutes opinions »

Il ne s'agit donc même pas de faire large plac au porte-parole (ou supposé tel) de la classe ouvrièr en lutte contre la bourgeoisie. Non. Ici, comme po l'Ecole, ce qui importe c'est l'œcuménisme : une tél ouverte à tous, où tous les courants d'opinion puisse s'exprimer selon les meilleurs principes de la concu rence libérale. *Résumons donc :*

Quels sont les griefs de Leroy envers la socié actuelle ? Pour reprendre la métaphore de Deloncl en la modifiant quelque peu : supposons deux verre représentant deux types de milieu culturel, et susce tibles d'être remplis par le même liquide : la cultu (au fait, quelle culture ? Qu'est-ce que c'est ?). Ce tains, les verres privilégiés, peuvent être remplis ju qu'au bord. Tandis que d'autres, les verres non pr vilégiés, ne le peuvent. Pourquoi ? Sélection, censur à quoi il est possible d'ajouter : la fatigue de journée de travail, les transports, etc. Le premi groupe a le monopole de la culture nationale, la gar rien que pour lui et ainsi l'étouffe. Il faut donc rendre à tous :

> « Nous voulons rendre à la nation ce q doit lui appartenir et briser le monopole d trusts sur la culture. »

Voilà donc le fond du débat, ce qui sépare Delonc de Leroy, l'U.D.R. du parti révisionniste : *une que tion de répartition de la quantité de culture.* En ell même la culture est bonne. Plus on en a, mieux c'e Notons que la culture, étouffée par l'argent, est s ceptible de connaître un essor, donc la quantité d'au menter. Et c'est bien, les quantités variant, de la mên culture qu'il s'agit : la bourgeoise.

2. Remarques à propos de cet enjeu

Le discours révisionniste est pris ici en tant qu marque, mieux que le discours U.D.R., l'enjeu fictif l'émission portant précisément sur « Idéologie et c ture », elle inscrit de ce fait les principaux thèm de l'idéologie juridico-politique dominante.

Quelle est ici la contradiction secondaire, pos comme principale ? La contradiction opposant la ba de classe du révisionnisme (aristocratie ouvrière, c ches de la petite bourgeoisie) à la bourgeoisie. (

6. Notons au passage, en ce qui concerne l'Ecole, que le P «C» F est un fervent défenseur de l'Ecole laïque. L'Ecole laïque, nous apprend « L'Humanité », doit être le lieu d'enseignement de diverses philosophies, et le marxisme devrait être enseigné depuis longtemps comme une des philosophies existantes ». (Autrement dit : le marxisme-léninisme n'est qu'une philosophie parmi d'autres. On peut y croire ou non, mais enfin... elle fait partie du patrimoine culturel.)

sait que la petite bourgeoisie, dont la place au sein des rapports de production est très instable, est, notamment pour ce qui est de ses couches les mieux « placées », fascinée par la possibilité d'une promotion sociale. Cette fascination s'inscrit en référence aux grands thèmes de l'idéologie bourgeoise et est vécue sur le mode de la demande : *plus de*. Plus de liberté, plus d'égalité et plus de propriété. Cette demande, la petite bourgeoisie la fait assumer par l'ensemble de la population : plus de liberté, plus d'égalité et plus de propriété, c'est-à-dire : liberté pour tous, égalité pour tous, propriété pour tous. Ce faisant — en tentant de faire passer son intérêt particulier pour l'intérêt général — la petite bourgeoisie est contrainte de reprendre les illusions mêmes propagées par l'idéologie bourgeoise — mais avec une différence : ces illusions sont posées comme des exigences. En un mot : *la petite bourgeoisie retourne l'idéologie bourgeoise contre elle-même*, dans un mouvement d'éternel recommencement. « Vous dites, déclare le petit-bourgeois au bourgeois, que la culture est à tous. Mais dans la réalité, nous constatons que c'est faux. Nous revendiquons donc notre droit à la culture. »

C'est un droit (promis mais non réalisé) qui est ici revendiqué. Tout le discours du parti révisionniste sur la culture est une reprise du discours bourgeois, sur le mode de la revendication[7].

On peut donc dire que la petite bourgeoisie n'a pas un discours propre, en tant qu'originalement cohérent (il n'y a pas de conception petite-bourgeoise du monde).

La spécificité de son discours n'est rien d'autre que son mode spécifique de reprise de l'idéologie bourgeoise, lui-même déterminé par la place de la petite bourgeoisie dans les rapports de production. Le terme d'économisme rend *ici* largement compte de ce mode : le droit à la culture est revendiqué comme le sont le droit au travail, à des salaires plus élevés, etc. Bien entendu, ce mode est susceptible d'engendrer des effets particuliers que nous ne prétendons pas saisir dans cet article.

Mais il faut noter la possibilité d'exploiter cette contradiction secondaire : du point de vue du prolétariat, le discours révisionniste (re)marque les limites internes de l'idéologie bourgeoise. Du point de vue du prolétariat, car il faut pour cela sortir de la problématique bourgeoise toujours déjà renvoyée à elle-même et qui trouve, dans ce renvoi, une condition expresse de sa reproduction. De même : il faut se placer du point de vue du prolétariat — c'est-à-dire sortir de la problématique réformiste — pour pouvoir envisager une lutte sur des réformes. Il n'est pas inutile de rappeler que ce qui distingue un marxiste-léniniste d'un révisionniste n'est pas que le dernier soit pour des réformes et le premier contre. La différence est tout autre. Pour le marxiste-léniniste, la lutte pour des réformes est secondaire. Il sait qu'elle ne sera jamais en mesure de remettre en cause les fondements de la société bourgeoise, qu'elle ne peut en aucun cas se substituer à la lutte révolutionnaire. Pour le révisionniste, la lutte pour des réformes est menée comme principale, présentée comme un but en soi. C'est ce qui éclate dans le discours de Leroy sur la culture. L'essentiel apparaît maintenant : le *caractère secondaire* de la contradiction bourgeoisie-révisionnisme.

A aucun moment en effet Leroy n'a contesté la notion de culture en soi (« culture universelle »). « L'Humanité » pose nettement l'enjeu : il s'agit simplement de *la concurrence de deux modes de gestion d'une même culture*. Est ainsi refoulée la base de classe concrète de toute culture. La Culture avec un grand C, universelle, mise au-dessus des classes, telle que d'un côté et de l'autre elle était postulée dans l'émission, n'est, on le sait, que la forme idéaliste sous laquelle se présente généralement la culture bourgeoise, produit d'une société donnée, à une époque donnée. La lutte de classes n'était réintroduite par Leroy que jusqu'au seuil de cette Culture, au seul niveau des modalités d'accès et de participation à cette Culture. Contradiction certes entre bourgeoisie et révisionnisme, mais reposant sur un accord premier, fondamental.

L'émission permet de constater que cette contradiction, en tant qu'elle est secondaire et déterminée par la contradiction principale bourgeoisie-prolétariat, opère un effet de *redoublement* de l'idéologie bourgeoise. Redoublement, par sa confrontation avec elle-même, qui vise — et c'est là l'enjeu réel — la répression (idéologique) des masses. Prenons un exemple : le thème de la liberté d'opinion. On connaît l'importance de ce thème dans la vision bourgeoise du monde, ainsi que son caractère révolutionnaire à l'époque où il a été produit (lutte contre la noblesse féodale). Il participe directement de l'idéologie juridico-politique et renvoie à une conception d'ensemble de la lutte politique, dont nous avons tracé les grandes lignes dans la partie précédente. Dans l'émission, ce thème était sans cesse renvoyé à lui-même par un effet de redoublement produit par l' « affrontement » des deux discours. Dans la mesure où deux positions sont censées s'affronter, sans qu'à aucun moment la valeur du thème lui-même soit remise en cause, on aboutit à une valorisation de ce thème — valorisation qu'à lui seul le discours de l'un des deux protagonistes aurait été incapable de produire. La nécessité de cette valorisation par le redoublement renvoie à la pratique sociale des masses (la lutte de classes) qui les conduit à mettre en doute l'existence d'une véri-

7. Double revendication de l'idéologie bourgeoise : pour elle-même (pour s'approprier, maintenir et conserver l'idéologie bourgeoise) et par rapport à elle-même (contre ceux qui la monopolisent).

table « liberté d'opinion », à prendre, de façon embryonnaire et pratique, conscience de la portée idéologique réelle de ce thème. Cette prise de conscience est récupérée — et c'est là qu'intervient massivement la répression idéologique — sous forme d'une lutte fictive qui évacue la question principale (que signifie la liberté dans la société capitaliste) au profit d'une question secondaire (plus ou moins de liberté). On dira que la confrontation des deux « adversaires » donne lieu à une confrontation de l'idéologie bourgeoise avec elle-même, dont l'effet est de la valoriser (de redorer son blason) et le but de réprimer les masses. Toutefois, comme nous l'avons noté, ce redoublement ne va pas sans un refoulement de la question principale, et de l'idéologie qui y répond, à savoir l'idéologie marxiste-léniniste. Pour s'en tenir à l'exemple de la liberté d'opinion, la position du parti révisionniste est de dire : la liberté (en soi) existe, il est juste de la revendiquer pour elle-même. Cette position refoule la position marxiste-léniniste de principe : dans une société de classes, il n'existe que la liberté de classe, jamais de liberté au-dessus des classes. Et la pensée d'un individu ne saurait être une pensée isolée, qui lui appartient en propre. Elle est nécessairement l'expression de la pensée, des intérêts et des aspirations d'une classe déterminée, le reflet des rapports existants entre les classes d'une société donnée. Les thèmes de : liberté de création, de pensée, d'opinion, etc., ne sont que des affabulations abstraites et idéalistes.

C'est *uniquement* en partant de cette position de principe et en tenant compte du caractère idéaliste et bourgeois de la notion de liberté d'opinion que l'on peut, dans des circonstances bien précises et sans qu'à aucun moment il soit question d'entretenir des illusions dans les masses, adopter une attitude juste sur la censure par exemple (et sortir de l' « alternative » opportunisme de droite/opportunisme de gauche).

Mais Leroy et Deloncle n'étaient pas seulement d'accord sur la validité des thèmes disputés. Ils étaient d'accord sur la dispute. D'accord pour dire : la liberté d'opinion (sa gestion) est susceptible d'un affrontement, réglé selon des codes précis — codes impliquant précisément le respect, de part et d'autre, de l'enjeu considéré. La conception de la politique comme affrontement concurrentiel d'individus-représentants trouve ici le moyen de se reproduire. *Le fictif n'est pas seulement dans le signifié précis véhiculé par l'émission, mais dans l'émission elle-même, son donné.* Au reste les deux sont inséparables : le signifié précis (liberté d'opinion) est investi dans le jeu politique (lutte électorale). L'essentiel semble être, *à travers* la valorisation des thèmes, la valorisation du système politique. De même qu'il y a redoublement des thèmes de l'idéologie juridico-politique, il y a redoublement de leur investissement dans et par un système politique précis. Autrement dit : l'essentiel dans l'opération de redoublement n'est pas tant le redoublement lui-même que la fonction de redoublement ainsi accréditée. Les thèmes sont supports d'affrontement — d'un mode précis d'affrontement identifié à la lutte politique en général. Leur valorisation supporte la valorisation du système. Peu importe à la limite que les téléspectateurs-électeurs croient à la liberté d'expression en tant que telle. L'essentiel est qu'ils croient à la liberté d'opinion en tant qu'enjeu d'une lutte ainsi déterminée (dans son mode d'existence).

On saisit alors toute l'importance du *fonctionnement* de l'émission. Il joue un rôle décisif dans la fusion des deux discours « opposés ». A partir de cet exemple, il est possible de situer l'enjeu principal : il s'agit de faire croire aux masses que la lutte inscrite dans le cadre du système politique possède un caractère déterminant. En un mot, il s'agit de valoriser l'idéologie juridico-politique, *en mettant en action* les thèmes qui la constituent (dont la vision bourgeoise de la politique est constituée). Cette mise en action et ses effets sont ici rendus possibles par le fonctionnement de l'émission — en tant que partie de l'appareil idéologique d'information — qu'il convient maintenant d'analyser.

III. Structure et fonctionnement

C'est en tant que déterminés de part en part par l'enjeu réel plus haut défini — et modelés par, adaptés à l'enjeu fictif postulé par l'émission comme reflet de contradictions de la classe au pouvoir — que la structure et le fonctionnement de *A armes égales* doivent être analysés.

Cette structure, les formes qu'elle agence, les éléments de représentation qu'elle fait jouer, ne sauraient en effet être constitués — d'un point de vue structuraliste ou formaliste — comme un système signifiant clos sur lui-même, indifférent à l'histoire et aux déterminations politiques. Pour tout appareil idéologique, fonctionnement et fonction sont au contraire inséparables. Les déterminations politiques qui gouvernent l'émission ne bornent pas leur effet à en définir le principe, à en autoriser l'existence : elles conditionnent son dispositif scénique comme son découpage structurel.

La détermination principale, on l'a vu, est de faire passer un certain nombre de thèmes de l'*idéologie politique dominante* (constitution du tv-spectateur et



sujet-citoyen; notion de représentativité; et, secondairement : ressassement de la « preuve » de la « neutralité » — i.e. « objectivité », i.e. place « au-dessus des classes » — de la télévision et métonymiquement du pouvoir bourgeois dont elle est l' « office »). Mais il s'agit de faire passer ces thèmes *à la télévision :* la détermination spécifique est donc le système d'articulation entre l'A.I.E. politique et la télévision, en tant à la fois que mixte des A.I.E. information et culture, et carrefour de l'ensemble des A.I.E. (cf. *infra*, IV).

La scène télévisuelle, apparemment éclatée et partagée entre un grand nombre d'A.I.E., a — entre autres fonctions — celle de les regrouper, d'en tenter l'*unification,* de marquer — de façon leurrante — et de reproduire une *cohérence* entre eux. Sur la scène télévisuelle, chaque scène idéologique inscrite se trouve ainsi surdéterminée par toutes les autres, elles aussi « en scène » à leur tour. D'une scène à l'autre, d'un champ, d'un appareil idéologique à l'autre, un système d'échanges, de déplacements, de redoublements, d'équivalences est mis en place à longueur de programme. L'ensemble de ces champs (le corps entier des pratiques où s'investit l'idéologie dominante ; des appareils de la superstructure) devant apparaître le plus possible comme sans failles, solide, cohérent, logique.

Autrement dit, à la télévision, un thème idéologique *ne vient jamais seul,* ne joue jamais sur un seul tableau : redoublé, amplifié, légitimé par d'autres thèmes idéologiques, rejoué sur d'autres scènes, il emporte avec lui un réseau de connotations, d'implications, il dévide une chaîne idéologique quasi sans fin où les représentations, les pratiques, les appareils s'appellent et s'appuient l'un l'autre. *Représenté, il est re-idéologisé.*

A armes égales fonctionne ainsi comme une scène multiple, ou plutôt comme un rassemblement de scènes idéologiques diverses, apparemment hétérogènes (politique, sport, jeux, western...), mais dont les représentations sont en fait accordées, à la fois en ce qu'elles relèvent toutes de la même idéologie, celle de la bourgeoisie au pouvoir, et en ce que toutes elles sont inscrites dans le même *programme* télévisuel. Les thèmes de l'idéologie politique dominante qui règlent l'émission et qu'elle a à charge de reconduire et diffuser vont, représentés, se charger de résonances d'autres champs idéologiques. Ce sont ces *condensations* qu'il faut analyser.

A. Dispositif de base

Nous avons disjoint l'étude du déroulement même de l'émission de celle d'un certain nombre de ses éléments constitutifs, qui règlent son dispositif scénique de base. Cela, non seulement parce que ce dispositif scénique vaut pour chacune des parties, des « séquences » de l'émission, qu'il conditionne de façon contraignante, mais aussi parce que ces séquences, dans leur suite, ne font guère que rejouer, répéter avec de minimes variations — des « petites différences » d'information — les signifiés majeurs mis en jeu par ce dispositif.

1. Condensation principale : le duel

Deux adversaires/deux concurrents/.

C'est par ce *deux* qu'il faut commencer : à la base du principe même de l'émission, il en inscrit les thèmes idéologiques principaux, il en organise la structure scénique.

Rappelons d'abord que *A armes égales* dérive (en la perfectionnant) d'une émission apparue peu après mai 68 et nommée *Face à face.* L'un et l'autre titre inscrivent le *thème du duel.* De la lutte d'*individus.* Mais *A armes égales* insiste, elle — et ce n'est pas pour rien (cf. II, l'enjeu fictif : la séquence //impar-

tialité/neutralité/objectivité/liberté d'expression // nécessaire à la façade libérale de la « nouvelle société », et qui a dû s'imposer contre les courants les plus réactionnaires de la majorité) — sur l'*égalité* qui vient tempérer la mention des *armes*. Le duel est loyal/les cartes ne sont pas truquées/. Mais pour être assurées « égales », c'est toujours d'armes qu'il s'agit : plus que dans *Face à face* (supposant aussi bien « dialogue » qu' « affrontement ») l'accent est mis sur la lutte, et l'égalité est aussi là pour garantir la « réalité » de cette lutte, son « authenticité » : lutte équitable, mais sans merci. Mais dans cette « dureté » affichée de la lutte, c'est davantage une nécessité dramatique qui se marque : la loyauté du duel tient non seulement à ce que les armes ne sont pas truquées, mais à ce que la lutte elle-même puisse apparaître comme réelle, et non pas de pure forme. « Armes » engage donc, avec le thème du duel, un certain suspense, une dramaticité nécessaire à la publicité, aux répercussions de l'émission. Un échange poli ne ferait pas l'affaire — il faut faire mousser un danger, un risque (cf. *infra*, sur le direct). Il le faut d'autant plus que, on va le voir, les dits « adversaires » sont le plus souvent du même camp, celui de la bourgeoisie et/ou du révisionnisme son allié (précisément pour l'affrontement Leroy/Habib-Deloncle : pseudo-duel de complices idéologiques) : entre eux, le plus souvent, une lutte de pure forme, une discussion qui n'entame en rien leur collusion, ou leur solidarité. Le titre de l'émission a donc à charge de brandir un effet de menace — des armes — pour valoriser dramatiquement un combat mené, en dépit des invectives, à fleurets mouchetés. On retrouve ici la série des clivages, des crans d'arrêt qui déchirent et bornent l'émission : tout dire, mais pas n'importe comment ; équilibrer les armes, mais pas les émousser ; mettre en scène des antagonismes, mais sur la même scène ; etc.

Duel. Duel fictif (les adversaires sont le plus souvent et en dernière analyse du même bord). Mais duel qui doit produire la fiction de sa réalité, de sa non-fictivité.

a. Duel = deux individus.

La première et principale implication du principe du duel joue dans et avec l'idéologie politique dominante : la lutte politique telle que la représente l'idéologie politique dominante se ramène à la lutte d'un individu contre un autre, d'un sujet contre un autre. Lutte de sujets, d'idées « subjectives », de discours individuels. Deux hommes se partagent la scène et la parole. On sait la place centrale, dans l'idéologie bourgeoise, de la notion d'individu : mettre en scène le duel de deux individus c'est avant tout installer de ces individus au tv-spectateur une équivalence : comme vous et moi, ils ont des idées et ils ne sont pas d'accord ; c'est désigner le tv-spectateur en égal individu ; le faire se reconnaître en d'autres sujets, comme lui maîtres de leurs opinions, libres et responsables. Se passant entre des sujets en tant que tels « se valent », la lutte devient un *contrat :* puisque vous êtes comme moi et que je suis comme vous, discutons d'homme à homme. Le tv-spectateur est non seulement le témoin de ce contrat, mais il en est partie prenante, il en est même l'objet. Ce sont ses réaction d'individu qui constamment sont sollicitées, c'est en tant que tel qu'il est visé, interpellé, et comme tel qu'on tâche de le convaincre. Le contrat fonctionne aussi dans l'autre sens : possesseur d'un poste de télévision, c'est à moi que vous parlez, pour moi. (C'est ce contrat qu'a rompu Clavel en quittant la scène : et là sans doute est le seul aspect subversif de son geste.) L'enjeu du contrat est dès lors, la lutte de classes étant représentée comme inter-individuelle, d'atomiser classes et masses en individus, d'autonomiser chaque spectateur en individu, de lui inculquer l'illusion qu'il est seul juge de la justesse de discours d'autres individus, discours donnés comme débats d'idées, de paroles, coupés de toute pratique. Il s'agit d'entériner et de faire entériner la représentation bourgeoise de la politique comme a) terrain de discours et de discussions qui doivent en rester au plan verbal, b) diversité de points de vue indépendants des conditions sociales d'existence et entre lesquels chacun « peut » choisir en toute conscience, librement, choix sentimental ou intellectuel — subjectif — qui n'engage que lui et de lui que « ses idées », non sa vie, ses pratiques. La politique doit être coupée du reste, comme les « idées politiques » doivent être sans rapports avec les conditions sociales d'existence, les classes, les pratiques quotidiennes. Mais aussi : puisque ce sont des individus qui se « battent » et entre lesquels il faut choisir non seulement les idées qu'ils défendent vont jouer un rôle dans ce choix, mais aussi — parfois surtout — les qualités individuelles des adversaires : physiques et psychologiques (séduction, charme, brillant, sens de la répartie, sympathie...) : c'est bien sur le terrain de la subjectivité que la lutte se place, toute détermination politique pouvant être mise entre parenthèses par le tv-spectateur qui peut « préférer » tel sujet à te autre. Disons que c'est là une détermination massive de la télévision qui joue : la fameuse « télégénie » des hommes politiques, qui peut régler leur carrière publique. Il est dans la nature et dans la logique de l'électoralisme que les critères subjectifs prennent le pas sur les déterminations objectives, qu'une élection soit finalement, et de plus en plus, affaire de publicité, de mise en scène et de bons comédiens. En ce sens, *A armes égales* renforce le rôle de la télévision lors des campagnes électorales : déplacer les contradictions politiques en opposant ceux qui « passent l'écran » et ceux qui « ne passent pas ». De plus en plus, le citoyen-spectateur est invité à choisir entre des « profils » électoraux, des têtes, des photos.

b. Duel / match.

Quand les qualités physiques et psychologiques des sujets confrontés pèsent, dans le résultat, autant ou presque que leurs thèses, la mise au premier plan des « individualités » inscrit immanquablement la chaîne des connotations sportives : duel, ou tournoi, compétition, joute, match ? C'est ce dont ne se privent en tout cas pas les commentaires journalistiques de l'émission. Pour présenter le « match » Leroy-Deloncle, par exemple, les métaphores du ring sont convoquées : allonge, round, tapis, challenger, tout y passe, jusqu'à Leroy donné « gagnant à 3 contre 1 » (Claude Roy in « Le Nouvel Observateur » n° 376).

Il n'est pas indifférent qu'ainsi *A armes égales* soit aisément, « naturellement », régulièrement assimilée à un match ; ni, plus généralement, que les idéologues bourgeois (se) représentent les luttes politiques comme un type particulier de sport, avec ses règles, ses champions, ses outsiders (les « joutes électorales », etc.). Dans la mesure où le langage sportif formule et condense admirablement l'idéologie bourgeoise et petite-bourgeoise / concurrence, compétition, lutte égoïste « pour la vie », culte du succès individuel, culte de l'individu, spectacle et jouissance de l'effort et du travail de l'autre, fascination devant la force physique, chauvinisme, sujets doués, respect des règles du jeu qui garantissent l'égalité des chances, etc. / il n'est pas surprenant qu'il investisse et traduise de façon privilégiée l'idéologie politique dominante, telle du moins que la diffusent et qu'ont intérêt à la diffuser les idéologues bourgeois. La lutte des classes, par là encore, est métaphorisée comme rivalité interindividuelle. Mais ce n'est pas tout. On sait le rôle idéologique du sport aujourd'hui en France : sa fonction de dérivation, d'exutoire, de soupape. Une part non négligeable de l'énergie des masses est mobilisée, dévoyée sur des affrontements symboliques, au bénéfice d'un leurre d'unification idéologique derrière le fanion d'un club, un clocher, les trois couleurs du pays. La place du sport à la télévision reflète sa place dans l'idéologie dominante (la première, du samedi au dimanche soir, dans les journaux télévisés), et même hors des émissions qui lui sont spécifiquement consacrées, l'idéologie sportive règle, comme l'un des codes majeurs de la télévision, l'ensemble des émissions : la notion de performance par exemple domine tous azimuts, dans la culture (assimilation du travail artistique à un exploit solitaire) comme dans l'information. *A armes égales* n'échappe pas à cette règle, et pour ce qui est de la reconduction de l'idéologie politique et de sa représentation en termes de sport, la relance la renforce.

c. duel / jeu

En dépit de ses assertions et de ses effets de « sérieux » (gravité des thèmes, gravité des personnages qui les débattent, extrême gravité des présentateurs, etc.) *A armes égales* met en place une structure dont le code de référence est celui des jeux télévisés : *Monsieur Cinéma* ou *Intervilles* sont ici des *modèles* dont il est difficile à toute émission affrontant deux concurrents ou produisant des débats de sortir. La prégnance du modèle est marquée, outre la mise en concurrence de deux individus, par l'importance que revêt dans le déroulement de l'émission et dans le discours de ses présentateurs (nommés d'ailleurs « meneurs de jeu ») le rappel de la règle du jeu. On a vu l'inscription politique de cette règle : produire le leurre de l'égalité-neutralité-objectivité et garantir l'émission sur sa droite en imposant un cadre strict aux discours oppositionnels. A cela on peut ajouter : colorer, teinter de futilité (en dernière analyse : les « joueurs » sont bons ou mauvais, ils respectent ou non la règle du jeu, ils savent ou non la tourner à leur avantage) l'affrontement et ses modalités. Relativiser l'enjeu politique de chaque émission : ce n'était après tout qu'un jeu, les promesses faites, les concessions obtenues, les points marqués, au lendemain de l'émission qui les revendiquera ? Un accord tacite (fondement de tout jeu) est passé entre les partenaires : ne pas y revenir au-delà des commentaires du lendemain ; ce qui sur le moment a pu compter n'est plus pris en compte. Discrètement, la lutte est cantonnée : celle d'un soir, distraction d'un moment.

En l'occurrence, les connotations ludiques et sportives se recouvrent à peu près. Le même ciment idéologique les fait adhérer. Mais aussi le fait que les jeux télévisés sont la *forme spécifique* de représentation de l'A.I.E. sport à la télévision (comme les débats et tribunes politiques sont la forme spécifique de représentation de l'A.I.E. politique à la télévision) : ils sont le *sport télévisuel*. De même que le duel reproduit la structure du jeu, le jeu reproduit celle du match.

A son niveau et avec ses moyens spécifiques, la télévision se trouve ainsi reproduire une scène idéologique importée d'un autre A.I.E. On aperçoit que sa fonction n'est pas seulement d'importer purement et simplement, de refléter passivement, de diffuser mécaniquement tel ou tel aspect d'un A.I.E., mais aussi de reprendre et réinterpréter — de re-idéologiser selon d'autres codes — les thèmes idéologiques produits originairement dans d'autres A.I.E.

d. duel / western

C'est évidemment le western qui surdétermine enfin le duel. Non seulement parce qu'il en a codifié la représentation, institué la figure dans l'ordre du mythe, diffusé et généralisé culturellement la forme (face à face « à armes égales » de deux solitaires). Mais aussi en raison du réglage massif de tout le corpus

télévisé par les codes du *spectacle* tels qu'ils ont été installés comme « normes universelles » par l'impérialisme du cinéma hollywoodien — et précisément par le plus universel de ses genres, le western (cf. sur ce point : 1) « Un discours en défaut », de J.-P. Oudart, CdC n° 232 ; 2) *infra* : l'analyse de la scène de l'émission).

On l'a déjà noté, la télévision est aujourd'hui (et pas seulement en France) le principal instrument de diffusion du cinéma hollywoodien : inépuisable réservoir de la série Z, des feuilletons télévisés américains (qui sont à la fois le sous-produit et le banc d'essai d'Hollywood) ; en dehors des films américains, la sélection des films français et européens remarque aussi cette domination : un seul type de cinéma semble supportable par la télévision, celui du spectacle, du triomphe de la représentation. Choix, règle, bien sûr non innocents idéologiquement.

Cette importance quantitative, ce poids idéologique du spectacle à la télévision ne jouent pas pour la seule partie des programmes assignée aux films et feuilletons. Toutes les émissions en inscrivent la détermination. Celles qui se donnent pour « spectacles » (dramatiques, théâtre, documentaires, publicitaires, sportives, jeux, etc.), mais celles aussi que la grille des programmes en distingue et range dans la catégorie « à part » de l'information : reportages bien sûr, enquêtes, interviews, débats (*A armes égales* donc, *Les dossiers de l'écran,* etc.), jusqu'aux journaux télévisés, qu'ils soient explicitement conçus comme un « one man show » (Joseph Pasteur sur la première chaîne) ou comme la représentation d'une salle de rédaction (deuxième chaîne). Les journalistes sont nécessairement en position d'acteurs, et jugés comme tels : sachant plus ou moins bien leurs rôles, faisant des numéros attendus (Zitrone aux courses...), etc. Et même les séquences télévisées dont la fonction est le plus platement informative : les annonces des programmes par les speakerines : y sont guettés la ronde des têtes, les variations des décors, les changements de garde-robe. Dans tous les cas priment la performance individuelle, le geste du héros, la transparence des mises en scène et des discours, l'utilisation illustrative de la musique, le naturalisme du décor, etc. C'est dans le moule de la représentation fondu à Hollywood que la télévision continue de couler. Tous les discours sur la « spécificité télévisuelle » refoulent cette matrice : jusqu'aux émissions d'Averty, tenues par les connaisseurs pour exemplaires de cette spécificité, qui reproduisent la scène de Busby Berkeley ou de Walt Disney. Pas question d'en accuser un quelconque « manque d'imagination » des réalisateurs ou producteurs : c'est bien la fonction idéologique de la télévision qui règle sa soumission aux vieilles recettes du système de la représentation. Contrairement aux éternels débats sur la « lutte à mort » ou la « concurrence » du cinéma et de la télévision, il faut penser celle-ci comme le triomphe, l'apogée d'Hollywood : la transparence du monde à domicile, la représentation qui abolit les divisions de classe, le « spectacle familial et universel » par excellence.

2. Deux représentants

A armes égales n'affronte pas seulement deux individus — ou plutôt ces individus ne sont pas n'importe qui : ce sont des *représentants.* Elus, responsables, hommes publics, porte-parole) (cf., en note, la liste des émissions), c'est à ces vedettes que l'émission doit aussi sa célébrité, son rôle politique. On a analysé (cf. I) le statut, dans l'idéologie politique dominante, de cette fonction de représentant. Quelques remarques complémentaires :

a) La télévision tout entière fonctionne sur la représentativité. A quelques exceptions près, fortement codées (« l'homme de la rue », « la ménagère », et autres types sociaux), la parole n'est donnée qu'à des responsables, spécialistes, délégués, etc. Et dans *A armes égales* même l'intervention finale des questionneurs (représentants, aussi, du téléspectateur) non seulement ne les laisse pas anonymes mais inscrit, sous leur nom, leur fonction et leur appartenance politique : ils sont là en tant que mandatés, ou à tout le moins comme partie pour le tout d'un syndicat ou d'un appareil politique. L'accès à l'écran est ainsi filtré par les titres sociaux : au téléspectateur inconnu n'importe qui ne s'adresse pas, seule une élite.

b) On retrouve par là la chaîne idéologique analysée plus haut : des représentants, ce sont aussi des héros, des vedettes (western/spectacle/sport).

c) Au premier filtrage ainsi réalisé (ne faire intervenir que des « personnalités ») s'ajoute un second : le choix de ces représentants. C'est là que joue sans réserve la censure préalable d'une émission qui affecte de s'en interdire la moindre. Il peut y avoir « liberté » dès lors qu'il y a contrôle des partenaires laissés « libres ». Quels critères règlent cette censure ? Outre l'inévitable jeu d'équilibre entre pressions contradictoires, l'attention portée, sans doute, à la relative *compatibilité* des deux adversaires. Non seulement à leur pertinence commune au thème du débat, mais à la possibilité pratique d'un dialogue entre eux, de leur réunion sur un écran. Les adversaires doivent être aussi des *partenaires.* Par leurs responsabilités propres, par leur sérieux mutuel, et pourquoi pas par l'estime réciproque qu'ils peuvent se porter ou, à défaut, savoir feindre (peu d'insultes à *A armes égales*, débat poli même si rude). Ce terrain commun, avant même que la règle de l'émission ne s'en charge ave

ostentation, équilibre déjà les armes et les chances des adversaires. Il n'est pas dans l'intérêt (dramatique) de *A armes égales* que l'un des deux fasse trop piètre figure. Il faut des champions. Il faut du suspense, du spectacle, et pas seulement une conversation de salon ou l'écrasement sans surprise d'un mauvais « debatter ».

Les contradictions politiques sont ainsi recouvertes : tempérées d'une part par la compatibilité des adversaires et souvent leur connivence ou leur complicité objective (ils sont, par leurs fonctions, du même côté de la barrière de classe), déplacées d'autre part sur le terrain de la concurrence politique (entre Giscard et J.-J. S.-S. par exemple) ou celui du savoir faire, de la technique de débat, voire de la télégénie.

Il s'agit de faire miroiter le leurre d'un débat et tout aussitôt d'en déporter l'enjeu du terrain politique à d'autres, moins risqués.

L'ensemble des connotations inscrites à la fois par l'émission et par la télévision constitue le discours propre de l'émission, qui traverse et recouvre plus ou moins les discours « antagonistes » auxquels elle donne lieu. Mais ces séries connotatives sont diffuses dans tout le texte télévisé, jouent dans toutes les émissions, plus ou moins : seule leur condensation dans *A armes égales* confère à celle-ci une place privilégiée. Le « discours propre » de l'émission est en fait le discours idéologique dominant *représenté par* la télévision. C'est bien sur le terrain de cette idéologie que se tiennent les débats politiques de l'émission. A supposer qu'elle fût possible, c'est de ce terrain d'abord que devrait tenir compte une intervention marxiste-léniniste à *A armes égales*, pour en contrer les effets. Rien dans l'intervention de Roland Leroy ne permet de conclure qu'il ait analysé (et même seulement aperçu) cette contradiction : l'émission, la télévision ne sont pour lui et pour le parti révisionniste qu'un « moyen de s'adresser à tous les Français ». Que ce « moyen » ait pour fin de reconduire pour « tous les Français » l'idéologie bourgeoise dominante n'importe pas.

Note : Debré/Duclos : Le patriotisme ; Giscard/J.-J. S.-S. : Egalité des chances dans la vie ; Descamps/Riboud : L'entreprise aujourd'hui et demain ; Daniélou/Garaudy : Marxistes et chrétiens dans le monde moderne ; Faure/Rocard : Le rôle de l'Etat ; Mendès/ Sanguinetti : Les jeunes et la politique ; Ceyrac/Séguy : La grève ; Giroud/Royer : Faut-il décoloniser la femme ? ; Deferre/Jeanneney : La région dans l'Europe ; Guichard/Mitterand : L'école et le citoyen ; Cartier/Buron : L'Algérie, la France et le Tiers-Monde ; Pisani/Mansholt : L'agriculture dans la société moderne ; Couve de Murville/Roy Jenkins : Marché commun ; Fouchet/Mallet : L'ordre, pourquoi faire ? ; Charbonnel/Dubedout : Les communes et l'Etat ; Mgr Hauptmann/Poniatowski : L'Eglise et la politique ; Marchais/Chirac : Les partis politiques dans la France d'aujourd'hui ; Bergeron/Verdeil : Les prix ; Griotteray/Savary : La politique et l'argent ; Clavel/Royer : Les mœurs, la société française est-elle coupable ?

3. La scène

a. La structure de la scène

A travers le duel, la scène est désignée dans sa clôture. Dès le plan-générique (le studio), elle se donne comme totalisante et figurant métonymiquement la « société » (communauté d'intérêts et de pensée), elle inscrit ses éléments selon deux axes :

a) L'antagonisme entre les deux discours (A/B : Leroy/Deloncle).

b) En position d'arbitrage par rapport à ces discours et à ceux qui les tiennent, la place du médiateur neutre (meneur de jeu), impliquant, *appelant* celle du public, non inscrite comme telle dans la structure de la scène, mais vaguement représentée comme sa marge (public, questionneurs, présents dans le studio mais non sur la scène).

Plus précisément donc, référée aux codes majeurs du spectacle qui la déterminent, la scène se divise entre :

a) ce qu'elle *montre* (A/B, plus les meneurs de jeu) : l'espace que la lumière circonscrit et isole dans le studio comme le lieu où la vérité ne peut qu'advenir.

b) ce qu'elle *appelle*. C'est-à-dire son « quatrième côté » : dans l'ombre, le public et, à travers ce public, chaque récepteur comme ce qui la garantit, comme « dehors » authentifiant.

Simultanément, il y a affirmation d'une *présence* d'individus-représentants (dans l'arène, d'où on ne sort pas) *pour* l'individu-sujet dont l'inscription, nécessairement différente, se trouve en quelque sorte reflétée, révélée par la place des présentateurs, la façon dont ils sont eux-mêmes posés : neutres idéologiquement, pâles, anonymes, interchangeables (ils ne doivent jamais voler la vedette) mais possédant la maîtrise réelle du jeu. Pas plus que le récepteur dont ils représentent — dans la scène — la position de maître-arbitre, ils ne doivent tenir l'écran, ils doivent y régner sur le mode d'une présence-absence (utilisation quasi exclusive de la « voix off », etc.). Ils produisent ainsi un effet camouflé de dernière instance qui excède leur rôle officiel (poser, organiser, l'alternative A/B sur le mode du ou bien/ou bien). Car cette alternative n'est pas le dernier effet du discours : celui-ci rétroagit sur l'alternative, sur l'opposition des deux termes, il institue cette opposition comme *faux-semblant* d'un autre antagonisme : celui produit entre A/B *et* le troisième terme non inscrit comme tel dans le discours de l'émission : le téléspectateur interpellé en sujet de l'idéologie bourgeoise. Autrement dit, la signification politique bourgeoise (ou bien/ou bien) qui est donnée au jeu des participants est elle-même





comprise, bordée par un discours idéologique latent (non actualisé) qui l'annule comme antagonisme politique pour le restaurer en dernière instance comme opposition idéologique déjà/toujours dépassée. L'interpellation en sujet idéologique du téléspectateur consiste donc, sous cette alternative, en ce que le discours de l'un des deux figurants lui tienne lieu de référent *au moment* où ce figurant n'est pas inscrit comme tel (comme référent). Car il est toujours menacé, dans la mesure où il parle et où son énonciation lui fait risquer de perdre sa position référentielle, de ne pas « tenir l'écran ».

b. Scène unie / divisée

La scène télévisuelle se donne donc comme unité et division, à la fois homogène et hétérogène. Cette *division dans l'unité* (écran fracturé, clivé)

a) implique que le spectateur doit *tout* voir (l'arbitre est toujours mieux placé), doit surtout voir ce que les protagonistes ne voient pas, le simultané de leurs réactions, l'un parlant, l'autre écoutant. D'où nécessité d'un morcellement spatial de la scène (mise en encart, « split screen », etc.) et d'un morcellement temporel (ordre impératif des tours de parole, coup porté/parade, etc.),

b) répond au discours idéologique latent de l'émission : le téléspectateur est celui qui regarde quelqu'un qui regarde quelqu'un : mise-en-abîme de la scène. Pour lui parler, l'un des protagonistes doit passer par-dessus son adversaire. Tous deux sont contraints de soutenir deux dialogues en même temps (cf. : l'attitude de Leroy, ne cherchant pas à convaincre Deloncle mais les téléspectateurs qu'il est obligé d'interpeller). Réciproquement, le téléspectateur occupe simultanément deux positions, l'une d'arbitrage pur et simple (s'il se sent interpellé dans un débat où le duel est acharné), l'autre de spectateur non concerné (si le débat oppose, comme il arrive souvent, deux protagonistes quasiment d'accord).

Mais ce *vacillement* de la place du récepteur n'est tolérable que parce qu'il y a, en même temps, *unit dans la division*, effet de fusion produit par l'équila téralité, l'équivalence des deux termes de l'antago nisme. La différence que l'on fait jouer (« ils ne s valent pas ») n'est productrice que de son effacemen (« mais valent aussi bien l'un que l'autre »), dans l mesure où elle est subsumée, résolue par le troisièm terme : le téléspectateur dont le geste individuel (d'ar bitrage) répond en définitive à l'idéologie bourgeois de l'égalité des chances (« Le meilleur aurait pu êtr l'un ou l'autre ». « Ce ne sont pas les idées juste qui l'emportent, mais les individus doués ») *au regar d'un arbitre.*

4. L'idéologie du direct

Evaluer la façon spécifique dont l'idéologie d « direct » joue dans une émission comme *A arme égales* revient d'abord à rapporter la pratique télé visuelle du direct à la pratique du cinéma-direc (cinéma-vérité, etc.) puis à en marquer les différences Différences qui sont de deux ordres :

1. La TV (contrairement au cinéma) se donne fon damentalement comme « en prise directe avec l monde » ; comme « le monde », elle n'arrête jamai de fonctionner. L'effet de direct propre à telle o telle émission s'enlève donc toujours sur un (fantasm de) *direct généralisé* propre à la TV.

2. En conséquence, la TV se trouve dispensée d ce qui faisait problème pour le cinéma-vérité : l'obli gation de *produire* sa « scène » et, partant, celle d la *respecter* pour y permettre l'émergence de la vérit

3. D'où la possibilité de fractionnements et d morcellements infinis, propre à la scène télévisuelle dont il faudra étudier l'efficace.

1. Aux USA, les programmes ne s'arrêtent qu quelques heures dans la nuit : la TV, pas plus qu le monde, ne peut s'arrêter. Il est essentiel que sc

fonctionnement soit ressenti comme quelque chose d'automatique, auquel on ne peut rien, un monstre auquel il faut toujours sacrifier (à commencer par le défilé de ses serviteurs-journalistes, pénétrés de leur « mission ») : la TV ne fait pas appel au direct : elle est déjà, fondamentalement, *en direct.* Il faut masquer l'existence de la TV comme un A.I.E. aux mains de telle ou telle classe et pour cela l'accréditer comme une machine qui colle au réel qu'elle ne cesse de spécélariser. La fameuse phrase de Bazin (« La peau de l'Histoire tombe en pellicule ») est réalisée bien au-delà de ce que pouvait rêver Bazin : c'est à la TV que l'idéologie du direct trouve sa plus grande efficace, qu'elle mystifie le plus. Contribuant à reconduire l'idée d'un déroulement infini des programmes (puisque son carburant — le réel — est inépuisable), elle s'accommode parfaitement de tout ce qui semble infirmer cette idée : pépin, incident technique (ou humain : Clavel), accroc, speakerine bafouillante, ne sont pas vraiment ressentis comme choquants mais comme des ratés insignifiants au regard de la suite ininterrompue des programmes. Mieux : loin de désigner-démasquer le caractère matériel de l'appareillage technique, ils en fétichisent les imperfections comme retard, décalage humain, flottement de la science, encore incapable d'être vraiment *en direct* avec le monde.

2. C'est sur cet effet global de direct propre à la TV que différents types de direct vont s'enlever comme cas particuliers, jouant les uns avec les autres, les uns contre les autres. Par exemple, au cours du Journal télévisé, le direct du studio joue par rapport au direct en extérieurs (scènes de rue, etc.) un rôle de caution et de référence. C'est que l'endroit privilégié, celui où le direct doit être encore plus direct qu'ailleurs — comme présent indépassable et risque absolu — endroit où l'erreur est impardonnable et où le bafouillis scandalise, c'est le *studio* dont on sait déjà (voir *supra*) que c'est la scène par excellence, unificatrice de toutes les autres scènes télévisuelles (les autres « studios ») et modèle analogique de *toutes* les scènes sociales, telles qu'elles se matérialisent dans des A.I.E.

Or, cette scène, lieu d'émergence de la vérité par le direct, se différencie de la scène cinématographique en ce qu'elle est donnée *une fois pour toutes,* indépendamment de chaque émission. Elle est, en ce sens, plus près de la scène théâtrale : elle est toujours là, prête à servir, à accueillir les plus larges débats et les luttes à mort. Inversement, ce qui a caractérisé le cinéma-vérité à ses débuts, ce fut la nécessité de constituer une scène tout en faisant avancer le film, de montrer en même temps la scène qui se constitue et ce qui vient s'y dire, parfois même ne filmer que la constitution et ses difficultés. Qu'on se souvienne de *La Pyramide humaine* de Jean Rouch : de la constitution d'une scène (ici, le lycée d'Abidjan) dépend le succès ou l'échec de l'expérience en cours : expérience inédite, scène nouvelle, toutes deux à construire. Il fallait donc, créant peu à peu un espace homogène, éviter un trop grand morcellement (montage) qui le rendrait méconnaissable, respecter une continuité spatio-temporelle.

3. Or, cette obligation ne joue plus à la TV où, non seulement, la scène (le studio) est déjà donnée mais aussi, donnée en tant que telle. Beaucoup plus facilement que le cinéma, la TV a parfaitement admis de désigner le studio comme studio, de ne pas, de ne plus, cacher « micros et caméras ». Il est de plus en plus fréquent que le Journal télévisé terminé, un plan d'ensemble recadre, négligemment et œcuméniquement, speakers, cameramen et balayeurs, unis dans l'espace du studio. De même, c'en est fini du respect sacro-saint propre à l'idéologie du direct de la continuité et de l'espace homogène. Ce qui caractérise les dernières émissions de *A armes égales,* c'est — au contraire — la rupture de la continuité spatiale et le parasitage de la continuité temporelle (réduite, on le verra, à rien puisque morcelée en phases impératives, en rituel sadique). Il n'est plus suffisant que le spectateur n'ait pas plus d'avance (de savoir) sur les protagonistes que le meneur de jeu lui-même, il faut qu'il soit en possession de cartes, d'éléments, dont personne d'autre ne dispose. Tout ceci implique la fracture de l'écran. Fracture à ne surtout pas penser comme rupture avec l'idéologie du direct et introduction subversive d'une pratique productive du montage, mais bien au contraire déplacement de l'endroit à partir duquel tout le spectacle est compréhensible, l'endroit qui permet le meilleur arbitrage : la place du maître-absent : le tv-spectateur. C'est donc le raffinement du direct qui aboutit à une fracture de l'écran, à l'accentuation de la place du tv-spectateur comme principe d'unification et d'arbitrage.

B. Fonctionnement

1. Caractéristiques générales

Lorsqu'ils désignent leur émission, les animateurs de *A armes égales* utilisent volontiers le mot « *rituel* ». Ce n'est pas par hasard. Il faut que le téléspectateur soit convaincu du caractère contraignant et intangible de la « règle du jeu », faute de quoi il risque de ne pas suffisamment rêver de la transgression de cette règle (rêve toujours latent dans l'émission en vertu de l'idéologie du direct, dont nous avons vu qu'elle s'épuise à faire miroiter la possibilité d'un dysfonctionnement inouï, d'un sabotage inattendu. Cf. aussi :

le soin avec lequel l'équipe qui prépare l'émission rend compte des difficultés qu'il y a — chaque fois — à faire l'émission : la réalisation touche, chaque fois, au miracle). Cette règle dont la transgression est toujours donnée comme possible fonctionne néanmoins : elle rend le téléspectateur complice d'un « rituel », habitué à l'ordre immuable qu'il ordonne et, en tant qu'habitué (connaissant — comme au sport — les finesses et les règles du jeu), le gardien et le défenseur de la règle. Cette règle consiste à incarner une idée maîtresse — la symétrie propre à un débat à armes égales — à travers chaque phase, chaque moment de l'émission, du rituel. Ce mot de « rituel » chargé de toutes ses connotations religieuses est donc là pour désigner le studio comme une scène ritualisée (point très différente donc de la messe du dimanche matin), idéologème programmant tous les autres, leur assignant leur place et leur efficace.

Nous voici donc obligés de poser la question : qu'est-ce qui caractérise un rituel ? Comment fonctionne-t-il ? Avançons la réponse suivante : dans un rituel, un événement, vécu sur le mode de la communion et relevant du sacré, est sans cesse différé à travers une suite, un déroulement réglé, de phases différentes. Autrement dit : une *différance* ne cesse d'être reconduite par un jeu de différences. Aussi le problème essentiel à ce genre d'émission est-il celui de *l'emploi du temps*. Plus que l'importance ou l'urgence des problèmes politiques abordés, c'est la manière concrète dont le temps de l'émission est utilisé, réparti, qui décidera du succès, de la popularité de l'émission. Dans le cas de *A armes égales*, si l'émission n'était pas complètement et d'entrée de jeu placée sous le signe du « compte à rebours », si elle ne jouait pas constamment du décalage énorme entre la gravité des problèmes et le temps qui lui est chichement accordé, elle manquerait l'un de ses effets les plus sûrs : hystériser le débat, brouiller les cartes et innocenter l'O.R.T.F.

Le propre d'un rituel, disions-nous, est de différer un moment de communion intense. Dans *A armes égales* ce moment consiste en la mise en présence du quatuor mystique O.R.T.F./téléspectateur-Leroy/Deloncle, moment cathartique où tout est possible. On sait que l'émission est le plus souvent *réduite* par les commentateurs à ce débat, comme s'il constituait à lui seul toute l'émission. Réduction de celle-ci à son « image de marque » mais qui semble ignorer que le débat proprement dit occupe à peu près la moitié de l'émission. L'autre moitié est donc loin d'être une simple présentation-conclusion, et son rôle, son importance — qualitative et quantitative — est décisive : elle a pour fonction de *faire mousser* l'autre. De relancer sans arrêt l'intérêt, de mettre en condition, de décevoir l'attente en différant sans cesse « l'attraction ». Elle est au débat ce qu'un bande-annonce est à un film : donnant sur le mode d'une fragmentation hétérogène et sauvage une idée de ce que sera le spectacle dans sa totalité continue. (Signalons en passant que l'émission est réellement annoncée dans le Journal télévisé qui la précède et résumée dans celui qui la suit. Cette pratique nouvelle n'est pas isolée : de plus en plus, la TV fonctionne comme un immense système auto-référentiel.)

Comment une partie valorise l'autre ? En faisant appel, par exemple, à la notion du « *cœur du débat* » ; par ce terme commode, on indique que le sujet est déjà abordé/bientôt abordé : tantôt on insinue que tout le débat étant politique, le sujet est abordé dès la première seconde, tantôt on assigne un lieu et un moment précis pour aborder, enfin, le sujet. Ici encore, l'effet escompté est celui produit par n'importe quel rituel : une suite de moments différents valorise un moment crucial (communiel, nodal) en en différant la venue *et* ce moment crucial, décisif, *rétroactivement*, par contagion, déplacement, valorise ces moments. Une partie de l'émission en valorise une autre pour mieux bénéficier, en retour de cette valeur. Le résultat final c'est le court-circuit entre les deux parties, leur neutralisation effective, par manque de temps, empiètements réciproques.

Car la partie constituée par le débat lui-même est doublement *relativisée*. D'une part, parce que la règle du jeu (symétrie) continue à imposer le principe du « coup pour coup », allouant à chaque joueur le même temps de parole, instituant des tours de parole, etc. En un sens, il suffit que l'un d'eux perde son tour de parole pour tout perdre, qu'il ne le perde jamais (quoi qu'il dise) pour rester « à la hauteur ». D'autre part, comme nous l'avons déjà indiqué, par une véritable psychose du « compte à rebours » qui fait peser sur tous la panique du manque de temps et achemine les participants (surtout les invités de la fin) vers un complet affolement.

Compte à rebours qui correspond certes à une réalité objective (limites temporelles de l'émission) mais qui est soigneusement dramatisé par les meneurs de jeu, une grande partie du temps « qui reste » est ainsi gâchée à dire qu'il ne reste presque plus de temps : on ne cesse de scinder le temps qui reste en deux parties égales, créant ainsi l'impression qu'il n'en reste presque plus, que l'émission est aussi destinée à tourner court qu'Achille à ne jamais rattraper la tortue.

Nous avons indiqué une autre caractéristique du « rituel ». Si la première était de « faire patienter », il en est une seconde qui est de « varier les plaisirs ». L'une des grandes originalités de *A armes égales*, sa spécificité, sa fonction probable de modèle pour d'autres émissions à venir (elle-même pouvant vite disparaître, remplacée par une variante différemment baptisée. Elle-même ou une variante ayant d'abord porté le titre sauvage et westernique de *Face à face* qu'elle a vite troqué contre celui de *A armes égales*. L'oscil-

lation entre ces deux titres pourrait du reste être efficacement résumée par une formule de Baudelot et Establet, sur l'idéologie dominante : « *L'égalité des chances en fonction des aptitudes* »), consiste sans doute en ce qu'elle constitue un véritable modèle réduit de la programmation dans tout l'appareil télévisuel. Modèle réduit en ce qu'elle réunit en deux heures un grand nombre de techniques, styles, épisodes propres à la télévision, différents les uns des autres et dont la différence concourt ici au renforcement de l'impact de l'émission, celle-ci cessant d'être un simple débat mais devenant un montage de moments et de pratiques hétérogènes. A l'intérieur de la division des programmes propre à la TV, l'émission *A armes égales* instaure une division intérieure qui reproduit la première, et la valorise.

Cette hétérogénéité joue surtout dans la première partie (avant le débat) et, dans une moindre mesure, après. On passe du direct à la projection de films inédits, du dessin animé au tirage au sort, de l'étalage de tout ce qui a été préparé en vue du débat au débat lui-même, etc. Subsumée par l'idée maîtresse (la symétrie impliquée par le titre), cette hétérogénéité, jouant sur différents axes, joue efficacement son rôle qui est, outre de valoriser « l'attraction » du débat en la différant, de rappeler l'étendue des moyens que l'O.R.T.F. se donne pour aller au cœur du problème. Moyens dont il faut rapidement faire le décompte, restituer l'ordre et dégager l'impact idéologique propre.

2. Déroulement de l'émission

On a vu que ce qui était sans cesse différé et/donc valorisé, c'était le débat où se réalisait la mise en présence de tous avec tous, condition fantasmatique de l'émergence de la Vérité sur une Scène unique (condensant toutes les autres scènes), mais aussi confrontation de tout avec tout, moment où chacun dispose enfin de *tous* les différents éléments, réunis, élaborés en vue de l'émission. Il importe qu'à tous les niveaux, ce qui était séparé soit réuni, ce qui fut préparé dans le plus grand secret, rendu public, qu'une certaine *division du travail* s'efface dans le spectacle du produit fini. Cette division du travail dans l'élaboration de l'émission reproduit la division entre l'ORTF (choix du sujet, des protagonistes, des questionneurs, établissement des biographies, sondages, dessins, etc.) et les acteurs du duel (auteur des films « réalisés sous leur responsabilité »). Même si cette division du travail est assez illusoire (l'incident Clavel prouve qu'il y a un droit de regard — donc de censure — de l'ORTF sur les films avant qu'ils soient projetés), il est important d'accréditer l'idée qu'au moment où commence l'émission, chacun des participants, quelle que soit son habileté n'est pas en possession de toutes les cartes, que certains éléments lui échappent, qu'il aura à surmonter un certain *handicap* (au sens sportif), à improviser.

Par cette division du travail, les deux groupes (ORTF/duellistes) mettent l'émission en rapport avec son dehors, ou plutôt ses dehors. Rappelons que si le studio-scène se donne comme métonymie de la société, il faut que celle-ci soit représentée à l'intérieur de cette scène, que la scène soit ouverte sur l'extérieur. Il ne s'agit pas d'un psychodrame où une vérité se ferait peu à peu jour à l'intérieur d'un enclos et à cause de lui, mais d'un enclos qui doit se reconduire comme tel au terme de chaque intrusion du dehors, intrusions dont nous verrons qu'elles répondent à deux modèles : au nom de la « science », au nom du « réel ».

Dehors 1

Examinons d'abord les éléments rassemblés, organisés par et grâce à l'ORTF. Ils se donnent tous comme

— utilitaires, donc neutres,

— reproduisant la symétrie de « l'égalité des chances ».

Il va de soi que cette neutralité ne peut guère être trop ouvertement mise en avant. Toutes les fois qu'elle ne serait pas crédible, on insiste donc sur la symétrie : tantôt les interventions de l'ORTF sont neutres parce qu'utilitaires, tantôt elles sont neutres parce qu'*également partiales*, pénalisant de la même manière les protagonistes. Cette neutralité est impliquée également par le fait que c'est en tant que *médiateur* que l'ORTF intervient, médiateur entre le débat et tout ce qui (sondages, information) va dès lors fonctionner comme caution scientifique. Ce qui nous permet de dire que c'est surtout sous la forme de la *scientificité* que le dehors que l'ORTF a à charge de faire intervenir va fonctionner. Nous disons « surtout » parce qu'il n'y a pas que la science qui puisse être un gage de neutralité : ainsi au moment du tirage au sort, ce n'est plus l'objectivité du savoir mais celle du hasard qui joue. L'essentiel, c'est qu'il s'agisse toujours d'objectivité — d'un dehors objectif qui cautionne l'émission et sur lequel elle s'ouvre.

Ce dehors, c'est bien sûr l' « opinion publique », telle qu'elle est mesurable, chiffrable, dans les sondages. Mais cette opinion, il faut avant de la consulter sur un sujet, s'assurer de l'urgence de ce sujet. Faute de faire un sondage qui aurait pour objet d'établir sur quel sujet l'opinion publique rêve d'un débat à armes égales, l'ORTF est obligée de présumer de cette « demande », de la devancer, de la créer. Ainsi, en ce qui concerne l'émission Leroy/Deloncle, le trait pertinent résidait-il dans l'apparition du mot « idéo-

logie » dans le titre : apparition récente, envahissante, symptomatique, nécessitant un débat.

Le dehors, c'est donc les sondages de la SOFRES. Sans rappeler ici la fonction dans les formations capitalistes de notions telles que celle d' « opinion publique », on peut renvoyer utilement à N. Poulantzas (Pouvoir politique et classes sociales, tome II, p. 39) : « L'opinion publique, facteur nécessaire au fonctionnement de l'Etat capitaliste et forme moderne du consentement politique — du consensus — ne peut fonctionner en fait que dans la mesure où elle réussit à se présenter, et à être acceptée, sur le mode de technique scientifique rationnelle, dans la mesure où elle se constitue dans ses principes contre ce qu'elle désigne en lui assignant une place, comme "utopie"» et « L'idéologie bourgeoise s'est en fait toujours donnée, dans son fonctionnement politique, comme technique scientifique, en assignant à ce terme un sens : savoir, en désignant un au-delà qu'elle a nommé : utopie ». Cette opinion publique chiffrée se pense ainsi analogiquement sur le mode de fonctionnement de l'A.I.E. politique : le seul « bond qualitatif » pensable dans un sondage est le passage de 49 % à 51 %, de la minorité à la majorité. Enfin, un sondage ne dit rien de la répartition des réponses selon les classes sociales puisqu'il a comme fonction de nier celles-ci ou de les remplacer par les douteuses « catégories socio-professionnelles ».

Le dehors, c'est aussi bien l'établissement et la récitation des biographies. Référence à la vérité indépassable des faits et des destins individuels, des faits d'armes et des curriculum vitæ : renforcement de la personnalisation du débat, assaisonnement égal de « vacheries » tendant à montrer que la société est truffée d'individus aux vies riches et pleines, mûrs pour l'objectivité du dictionnaire, exceptionnels mais non parfaits et toujours criticables. De même que l'ORTF a les moyens de faire faire un sondage, elle dispose d'un savoir sans failles sur les protagonistes.

Le dehors, c'est enfin (et en fin d'émission) le choix et la convocation des questionneurs, spécialistes à des titres divers du sujet abordé. C'est en tant que « spécialistes » dont le temps de parole est insignifiant qu'ils ont pour fonction de donner le sentiment que le problème n'a pas vraiment été abordé, que des pans entiers sont restés dans l'ombre. C'est en tant que spécialistes divisés entre eux selon deux lignes, selon qu'ils attaquent l'un ou l'autre des protagonistes, qu'ils ont pour mission d'indiquer que la science — malgré toute son objectivité — est divisée sur le sujet, et divisée également.

Enfin, il n'est pas inutile de mentionner les dessins (de Piem) qui accompagnent l'énoncé des sondages. Leur caractère futile, le statut particulier du dessin et du dessin animé à l'ORTF (statut *insignifiant,* en deçа de toute signification), peuvent paraître de bonnes garanties de neutralité, un dehors divertissant et reposant. C'est pourtant à ce moment-là, quand elle s'y attend le moins, que l'idéologie dominante se trahit le plus : nous pensons au dessin indiquant le pourcentage des fils d'ouvriers accédant à l'enseignement supérieur, dessin représentant un personnage sortant d'un trou noir (un égout ?) vers la surface où l'on voit un panneau indicateur : Fac.

Tous ces dehors, comme nous venons de le voir rapidement, sont de faux dehors. Ni l'énoncé en chiffres des sondages, l'exactitude des détails biographiques, la convocation de spécialistes ou l'insignifiance d'un dessin ne sont des garanties de neutralité ou de scientificité : on voit qu'au contraire, l'idéologie dominante ne cesse jamais d'investir ces dehors complexes.

C'est ce que cherche à dénier l'ORTF lorsqu'au milieu de cet océan de neutralité, elle indique lourdement, ostensiblement, le moment où elle reconnaît sa non-neutralité, où elle prend sur elle de poser à chacun une question difficile, sans rapport au sujet de l'émission. Il s'agit bien sûr d'un leurre, d'une ruse : les meneurs de jeu concentrent en un seul coup leur intervention pour nous dispenser de la chercher ailleurs.

Dehors 2

Nous venons de voir que l'ORTF ouvre l'émission sur un dehors qui se ramène à l'idée reçue, idéologique, de la science comme objectivité. Si nous interrogeons le rôle attribué aux protagonistes dans la division du travail, nous voyons qu'il se réduit à un seul élément (le film réalisé sous leur responsabilité) mais à un élément dont la nouveauté, le caractère inédit, sont déterminants dans « l'image de marque » de l'émission. Pour la première fois, un film, fait pour la télévision, est projeté en tant que tel, sur un écran qui fait partie du studio mais qui ne le remplace pas.

L'effet spécifique produit par l'intrusion des films doit d'abord être rapporté à la recherche d'une plus grande hétérogénéité des phases de l'émission, dont on a vu qu'elle renforçait l'efficacité du rituel. D'autre part, leur déroulement introduit au cœur de l'émission une sorte de pause, de temps de repos où la distraction est possible. Enfin, ils ouvrent l'émission sur un dehors qui n'est plus la science (comme réel mis en chiffres) mais quelque chose qui fonctionne comme son envers complice : *le réel,* comme donnée empirique, connaissance sensible, affective, voire artistique. Au réel rationnalisé correspond ici le réel compris et transcendé par un regard. Ce ne sont plus les chiffres mais les choses qui parlent. D'où de nouveaux problèmes.

1. Il est de moins en moins question pour qui que ce soit de nier l'importance du travail de « propa-

gande » et la place déterminante du cinéma dans cette lutte. Ceci, qui devrait aller de soi pour le P « c » F, est moins évident pour le parti au pouvoir, pour la bourgeoisie qu'il représente. Jusqu'ici, le film de propagande était banni, connoté péjorativement. Dans le discours de Deloncle, c'est à de la propagande (sale, indécente) que se ramène l'idéologie ; pour Leroy, l'idéologie ce n'est jamais que la circulation des idées. Dans les deux cas : impossibilité ou refus de penser consciemment une « lutte idéologique de classes », mais en même temps aveu implicite que cette lutte existe puisqu'il devient soudain possible de fabriquer sans honte des films de propagande sous l'égide de l'ORTF. Que ce soit au cinéma, au « film » que l'on ait recours indique que ce qui est pensable (de moins en moins évitable, cf. : la prolifération des films « politiques ») au cinéma, ne l'est pas à la TV et que le jour n'est pas venu où l'A.I.E. Information se donnera (en spectacle) comme le lieu et l'enjeu d'une lutte idéologique intense. Pour préserver sa « neutralité », l'ORTF est contrainte de désigner implicitement le cinéma comme moyen de lutte, non neutre.

2. Pourquoi le cinéma ? Aussi parce qu'aujourd'hui plus que jamais, il permet de constituer une nouvelle métaphore de la scène politique assimilée à un affrontement d'acteurs. Il suffit de métamorphoser ceux-ci en « *auteurs* » : qu'ils soient alternativement devant *et* derrière la caméra. Il importe peu que, dans la réalité, ce ne soit pas eux qui réalisent les films, que ceux-ci soient simplement tournés sous leur responsabilité. L'important c'est que des hommes politiques bénéficient soudain des deux « privilèges » qui caractérisent — depuis la Nouvelle Vague — le cinéma moderne, et qui sont

— tout le monde peut faire du cinéma,
— tout le monde est un auteur.

La fameuse « politique des auteurs » est passée dans les faits, le vedettariat artistique vient de faire sa jonction avec le vedettariat politique.

Ceci dit, les conditions spécifiques de l'émission, la nécessité de réaliser des films courts et efficaces, des pamphlets, libère une nouvelle série de problèmes, problèmes purement « formels » qui reposent toute la question du film de propagande, du film politique. La réponse est simple : personne ne sait faire de films politiques. Ce qui était difficile dans le cinéma commercial le devient encore plus dans le cadre d'une émission comme AAE : comment faire un film efficace qui ne pourrait reposer ni sur une fiction, ni se réduire à un documentaire ? Une fiction n'a pas le temps en vingt minutes de se constituer, un documentaire non plus. Le manque de temps interdit à nos « auteurs » les deux voies habituelles et royales par lesquelles l'idéologie dominante domine dans le cinéma (et domine sans le dire). Ils sont donc contraints de reposer d'une façon radicale le problème du film politique : manipuler quoi ? Comment ? Comment penser l'image (illustration, allégorie, symbole) dans ses rapports avec le son (une voix qui commente, décrit, interroge, proclame) ?

Ces problèmes, il est clair qu'on commence seulement à se les poser (cf. : le film d'Edmond Maire dans l'émission qui suivit, film-gimmick, se prenant pour objet, se donnant comme impossible, etc.) et c'est bien parce qu'ils les ont à peine pressentis que Leroy et Deloncle leur ont souvent donné les mêmes solutions. Soit en démarquant le cinéma publicitaire (Leroy vantant le petit livre orange et Deloncle les « Cent livres qu'il faut avoir lu »). Soit en filmant les métaphores à la lettre (celle de la tartine est nodale : la culture étant assimilée chez Deloncle à la couche de beurre et chez Leroy à la couche de confiture).

Quant aux différences entre les deux films, elles nous semblent relever de deux types de raisons :

1. Le film de Leroy-Bluwal s'inscrit dans une tradition de films de propagande dont l'exemple le plus fameux demeure « La vie est à nous ». Il s'agit bien plus qu'une référence puisque la formule et la structure du film de 1935 sont reprises dans celui de 1972, puisque la proposition sur laquelle s'ouvrait le premier (« La France est pleine de richesses inouïes qui sont mal gérées ») programme le second (sauf qu'il s'agit ici de richesses culturelles). De l'un à l'autre, on retrouve l'index pointé qui interpelle, avec cette différence capitale que dans le film de Renoir, des classes sociales très précises étaient d'abord représentées dans la fiction puis interpellées sans ambiguïté dans la salle (ouvriers, paysans, petite-bourgeoisie) alors que Leroy, trente-sept ans plus tard, garde l'index mais interpelle tous les Français, à l'exception de quelques monopolistes.

2. A la différence du film de Deloncle qui, lui, s'adresse sans doute à l'Homme en général. L'extrême médiocrité de ce film — faisant apparaître abusivement celui de Leroy comme solide et cohérent — indique assez la difficulté qu'il y a pour la bourgeoisie de tenir un discours crédible dès qu'il s'agit de lutter *ouvertement* et *personnellement* sur le front idéologique. Ce soin qu'elle a souvent laissé à la petite-bourgeoisie et qu'elle peut sans risque céder demain au révisionnisme, c'est à l'idéologie religieuse qu'elle l'a confié ici en faisant appel à Deloncle. Idéologie religieuse honteuse, camouflée, jouant vaguement un rôle de dernière instance facultative. D'où les références à la métaphysique, le côté nettement photologique du film où des êtres zombiques viennent se placer devant une lumière qui les pénètre de culture. Aux projecteurs du studio répond celui qui ouvre le film et la petite phrase de Gœthe. Mehr licht : lorsqu'il y aura plus de lumière, l'homme ne sera plus mutilé.

IV Notes sur le statut et le fonctionnement de la télévision

Il ne saurait être question ici, en reprenant un certain nombre de propositions avancées pour l'analyse d'une émission donnée, que de fournir quelques hypothèses de travail quant à la constitution de la télévision en objet théorique.

1. La télévision et les A.I.E.

Empiriquement, la télévision se présente comme un *instrument de diffusion* au service de l'ensemble des appareils idéologiques d'Etat. De l'A.I.E. politique, de l'A.I.E. de l'information, de l'A.I.E. culturel, juridique, religieux, scolaire, etc., pour reprendre l' « énumération », la « liste empirique » proposée par Althusser (qui précise qu'elle devra « être examinée en détail, mise à l'épreuve, rectifiée et remaniée »). Cette mise à disposition se fait de deux façons, complémentaires. D'une part des émissions, des programmes attribués, réservés à tel A.I.E. (émissions religieuses, TV scolaire, émissions politiques, culturelles, etc.) : dans ces programmes catégoriels, l'A.I.E. en question a seul la parole, tout se passant comme si la télévision s'effaçait de sa propre scène pour n'apparaître que comme un moyen transparent, une technique de communication indifférente au message qu'elle véhicule. Leurre d'indifférence, effacement illusoire : on vient d'analyser comment un certain nombre de déterminations spécifiques à l'appareil lui-même réagissaient sur le message transmis, superposaient au discours de l'A.I.E. politique par exemple un certain nombre d'autres discours idéologiques programmés dans d'autres A.I.E. *a priori* non concernés par une « émission politique ». L'instrument de diffusion n'est donc pas passif, neutre. Ce que cela implique, on le développera dans un instant.

Mais, toujours au niveau du donné, il est une autre façon pour la TV d'être au service des A.I.E. (et c'est là qu'une difficulté pointe quant à la liste d'Althusser) : par des programmes qui ne sont pas revendicables par tel ou tel A.I.E., mais par *plusieurs* : films, dramatiques, feuilletons, reportages, enquêtes, etc. ; programmes qui devraient être répartis en deux catégories : émissions relevant — de l'A.I.E. de l'information, — de l'A.I.E. culturel. Mais information comme culture précisément prennent en écharpe l'ensemble des pratiques et discours idéologiques, des A.I.E. Ils constituent leur scène du rassemblement de toutes les scènes idéologiques : un feuilleton comme *François Gaillard* par exemple, qui met en scène un avocat, n'est pas assignable au seul A.I.E. juridique : le tout social y est convoqué, et son propos est même la mise en relation d'un certain nombre de thèmes de l'A.I.E. juridique avec l'ensemble des pratiques sociales, avec d'autres institutions, etc. Il en va de même pour la plupart des fictions, la plupart des enquêtes, qui travaillent, avec éventuellement la dominance de tel ou tel aspect, l'ensemble des relations sociales. La caractéristique principale de l'information *et* de la culture serait ce niveau de généralité, cette capacité de disparité et de mélange, ce geste de rassemblement. Mais ce mélange, cette réunion de textes apparemment hétérogènes, c'est précisément toute la pratique de la télévision, qui fait se succéder émissions spécialisées et émissions fourre-tout, particulier et général. Il devient donc difficile de classer, comme le fait Althusser, la TV (avec la presse et la radio) dans le seul A.I.E. de l'Information ; mais pas non plus dans le seul A.I.E. culturel (les feuilletons, les dramatiques, sont certes des objets culturels, mais ne composent pas tout le programme télévisé) : à cheval entre les deux sans doute, et aussi dans la frange de superposition des deux (informations sur la vie culturelle, et surtout informations délivrées par les objets culturels).

Mixte d'information et de culture, et par là articulant et mêlant tous les champs idéologiques, la télévision pourrait se définir non comme un véhicule transmettant les messages de ces champs, mais comme l'instrument de leur rassemblement, le lieu de leur réunion, le ciment qui les unifie. Fonction qu'elle est seule à remplir parmi les appareils d'information et/ou de culture. Qu'il s'agisse d'émissions « spécialisées » ou d'émissions-carrefour, la télévision a pour fonction de rapporter les uns aux autres les divers discours et pratiques idéologiques, de les faire se surdéterminer les uns les autres, d'unifier leur disparité, de sceller leur union, d'affirmer leur cohérence : de *re-idéologiser* les textes idéologiques produits dans les différents A.I.E. Fonction unifiante qui est bien celle, d'abord, de l'idéologie elle-même. C'est aussi pourquoi on ne peut soutenir qu'elle diffuse mécaniquement, de façon neutre les « messages » de ces A.I.E. : elle les charge de connotations, les déplace sur d'autres scènes, les traduit selon d'autres codes idéologiques.

Reprenons cela : aux deux fonctions déjà notées de la télévision (1° outil de propagande politique au service de la classe dominante ; 2° instrument d'inculquation et de reconduction de l'idéologie bourgeoise par le pointage de chaque téléspectateur en sujet de cette idéologie), il convient d'ajouter maintenant une nouvelle fonction, dont le champ et les conséquences sont aussi politiques : celle de *justifier, de valoriser chacun des A.I.E., justification qui ne peut venir que des autres A.I.E., de leur ensemble.*

Non seulement la télévision est affrétée par les A.I.E. et cette location leur sert *directement* à s'auto-justifier, à affirmer leur importance, à s'imposer davantage, à bénéficier d'une certaine ubiquité que la pratique sociale ne leur permet pas toujours : à se *familiariser*, se faire apprivoiser, mieux connaître, intérioriser. Mais, surtout, elle met en évidence leur solidarité, leur interdépendance, elle manifeste leur cohérence : elle est le service de relations publiques de tous les A.I.E., et grâce à elle chacun d'eux est le représentant de commerce des autres. Ce qui se joue là, c'est la reconduction du *système* des appareils idéologiques en tant que tel : non seulement les discours idéologiques de ces appareils sont reproduits, mais le schéma de la superstructure tout entière, de ses hiérarchisations, compartimentations, circulations. Un ordre des choses, un modèle du fonctionnement de la société qui a tout intérêt à se faire « naturaliser ». L'organigramme de la société bourgeoise (avec sa division du travail, ses appareils, ses spécialistes, etc.) a constitué sur son modèle la grille des programmes de l'O.R.T.F. La TV reflète la représentation des instances et appareils sociaux que la classe dominante se donne à elle-même et donne d'elle-même. Si les appareils idéologiques servent à la reproduction des conditions de production, on peut dire que la télévision sert, en les représentant, à reproduire les modalités d'existence de ces appareils et leurs relations : la structure de la société bourgeoise.

2. TV - Famille

Noter simplement qu'il est un A.I.E. avec lequel la télévision entretient des relations privilégiées : l'A.I.E. familial. Lui aussi, elle tâche de le cimenter, d'en ressouder les morceaux : chaque soir, la TV unifie un instant une « famille » éclatée. L'A.I.E. familial a besoin de l'idéologie bourgeoise que lui sert la TV, comme l'idéologie bourgeoise a besoin de l'appareil répressif et éducateur de la famille. C'est donc comme un relais indispensable, vital, entre l'appareil familial et l'idéologie dominante qu'apparaît la télévision, resserrant et rassurant la famille quant à son importance dans l'idéologie dominante, lui masquant par là sa place réelle dans les rapports de production.

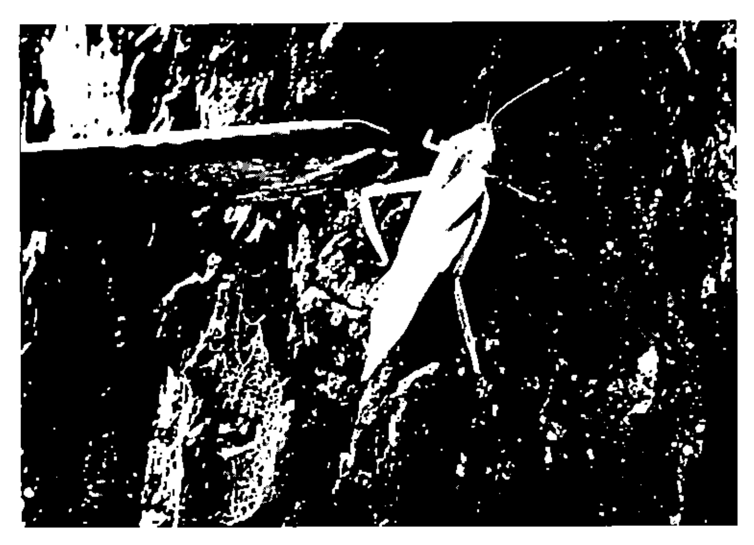
3. La perte de vue

Tout ce que la TV diffuse est re-idéologisé parce que *représenté.* La représentation, c'est aussi un moyen de *différer.* On pourrait dire qu'un problème ne franchit les filtres (censures, programmes, codes) de l'ORTF et n'apparaît à l'écran que quand la possibilité de son désamorçage ne fait plus de doute. L'une des fonctions principales de la TV (de l'A.I.E.-Information en général, mais multipliée à la TV) est de noyer le poisson. Deux façons principales de le noyer :

— dans la masse : le flot quasi continu, la succession, d'une heure à l'autre, d'un jour à l'autre, d'émissions d'apparence différente, de sujets différents, produit un *effet de masse* qui relativise. Ce défilement, ce dégorgement incessant est une caractéristique spécifique de la TV (l'opposant au cinéma, au journal, au livre). C'est toujours dans un texte qui l'excède, qui la dilue que la question se débat. Pour le téléspectateur, ce gavage n'est pas sans conséquences : 1° mise de tout sur le même plan, équarrissage des contradictions ; 2° baisse d'attention, on subit mécaniquement ; 3° illusion, impression soigneusement entretenue qu'il y a sans cesse du nouveau. Ce qui contredit le 1° : il y a là quelque chose de l'ordre du clivage : les deux impressions contradictoires cohabitent, c'est infiniment la même chose et c'est toujours autre chose. Tout reste en suspens. Il peut arriver... Pas de dernier mot. A ce suspense les journaux télévisés font grande place : leur fréquence de retour dans une seule journée installe cette attente incomblable du nouveau détail qui périmera l'édition précédente (en témoignant que le temps passe, la terre tourne). Rien n'est définitif, tout est différé, ce sont les événements qui prennent parti à la place des hommes. Pour fonctionner, la TV a besoin de faire attendre son spectateur, de lui imposer sa temporalité. L'impatience tue la TV ;

— dans le labyrinthe, la nasse des « difficultés » : toute question brûlante est décrétée complexe et nécessite la convocation d'un ou plusieurs « spécialistes ». Effets : 1° temporiser : les explications complexes posent plus de questions qu'elles n'en solutionnent ; 2° prendre du « recul » : le spécialiste désactualise toujours la question, l'éternalise, l'abstractise ; 3° reproduire la hiérarchie, la division sociale bourgeoise : à chaque thème son fort ; 4° déplacer, brouiller. Le problème politique « posé » n'est jamais vraiment là : on va y arriver, on s'en éloigne, etc. On le fait miroiter, on l'escamote.

Groupe Lou Sin d'intervention idéologique



Luis Buñuel : *Ensayo de un crimen.*



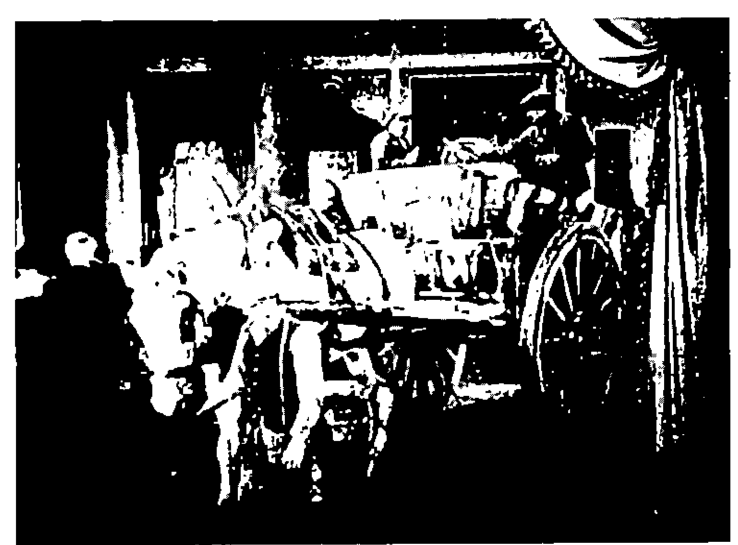
Los Olvidados.



Las Hurdes.



Un chien andalou.



L'Age d'or.

L'Age d'or. (Photogrammes Coll. V. Pinel.)

L'écran du fantasme

par Pascal Bonitzer et Serge Daney

Une réalité sans tache : protégée par un écran. Mais la réalité n'est pas derrière l'écran. Elle s'y inscrit directement, par l'effet d'un faisceau de lumière. Réalité projetée. L'œil projette aussi sa lumière sur le carré de toile, il caresse les différences immatérielles, il s'enfonce dans l'abîme léger, le manque délicieux de la « réalité » qu'il désire. Entre l'œil vivant du Spectateur et la mémoire morte, photochimique, de la pellicule, traversée des rais égaux de la lumière du projecteur, se noue sur le lit fictif de l'écran un simulacre de coït, le plaisir autoérotique de l'œil enlaçant une réalité évanouissante, Daphné, l'objet fuyant du désir, définitivement insaisissable dans sa métamorphose hylémorphique (hylè : le bois mort, la matière).

L'un des objets de ce texte est d'interroger et de préciser un point que l'on pense, un peu légèrement, acquis : la recurrence dans les discours tenus sur (et le plus souvent contre) le cinéma « classique » de deux thèmes : *la continuité* et la *transparence.* Qu'ils soient encore le fondement de tout discours idéaliste sur le cinéma n'est pas étonnant, mais cela devrait impliquer pour celui qui veut démonter ce discours qu'il ne se contente pas de protester contre le continu et la transparence et que, *déplaçant le terrain de la lutte,* il soit à même de

a) les dénoncer comme mythes et dénégations,

b) permettre la lecture de ce qui a été ainsi dénié. Quant à faire référence, encore, au texte de Bazin (Qu'est-ce que le cinéma ?, tome I, Ontologie et langage), cela ne signifie pas qu'il s'agisse d'un combat d'arrière-garde : le discours idéaliste sur le cinéma, encore massivement dominant (du bricolage formaliste à l'idéologie du direct) n'ayant rien produit depuis d'aussi cohérent (et d'aussi fantasmatique).

Lorsqu'il s'interroge (entre 45 et 58) sur le cinéma, Bazin trouve *d'abord* ses réponses dans des films marginaux dont il admet pourtant bien volontiers les faiblesses. Documentaires, films scientifiques, reportages, films « poétiques » ou « pris sur le vif » lui permettent de formuler avec la plus grande netteté le problème fondamental, celui dont dépendent le statut de la continuité et la transparence : toutes les fois qu'il est possible d'enfermer dans le même cadre deux éléments hétérogènes, le montage est interdit. A ce compte-là on va voir que l'essence du cinéma devient une histoire de bêtes.

« Il est vrai que d'autres procédés tels que la transparence permettent d'avoir *dans le même plan* deux éléments, par exemple le tigre et la vedette, dont la contiguïté poserait dans la vie quelques problèmes. »

« Mais voici qu'à notre stupeur, le metteur-en-scène abandonne les plans rapprochés, isolant les protagonistes du drame, pour nous offrir simultanément, *dans le même plan général,* les parents, l'enfant et le fauve. »

« En revanche, dans le même film (*Louisiana Story*) le plan-séquence du crocodile attrapant le héron, *filmé en un seul panoramique,* est simplement admirable. »

On voit que ce qui justifie l'interdit du montage, de la fragmentation, c'est non seulement, comme on l'a ressassé, la libération de la profondeur de champ, la naissance du cinémascope ou la mobilité toujours accrue de la caméra dans un espace toujours plus homogène, mais *aussi et surtout,* la nature de ce qui est filmé, le statut des figurants (ici hommes et/ou bêtes) contraints de partager l'écran, au risque de leur vie. L'interdit du montage est fonction de ce risque. Il n'est pas question pour Bazin de revendiquer, dans l'absolu, un cinéma non monté ; ce point de vue extrême lui est étranger ; simplement « il est des *cas* où loin de constituer l'essence du cinéma, le montage en est la négation ». Car la coexistence, face à la caméra, du crocodile et du héron, du tigre et de la vedette n'est pas sans faire problème (sur-

tout pour le héron ou la vedette) et parler d' « éléments hétérogènes » est un euphémisme lorsqu'il s'agit d'une violente incompatibilité, d'une lutte à mort.

Et c'est bien la possibilité de filmer la mort qui interdit le montage. Le montage tel qu'il est en secret haï par Bazin : une sorte de mort généralisée, automatique, incessante, facile, créateur abstrait de sens, jouant dans les blancs du texte. S'il est interdit, c'est aussi parce qu'il ne donne pas à lire « *ce qui se dit entre* », parce que, procédant par sauts qualitatifs, il prive l'obsessionnel de son fantasme : saisir le passage, non pas dans un jeu de renvois passé-futur, mais comme éternel présent. La différence, la rupture, la discontinuité, cela n'est pas absent du discours de Bazin, ni du cinéma qu'il défend, cela est même toujours présent, au point de crever l'écran. Le cinéma de la continuité à tout prix n'est jamais que celui qui rêve de filmer la discontinuité, la différence. Et il ne peut la réintroduire que comme objet de la *représentation.*

Non pas morceler l'écran mais y faire figurer le morcellement (« Dans l'Afrique vous parle, un nègre se faisait dévorer par un crocodile », p. 47), non pas rompre une continuité mais y filmer une rupture comme faisant saillie sur le tapis roulant de la présence, « nier en relevant, en idéalisant, en sublimant dans une intériorité anamnésique (Erinnerung), en *internant la différence* dans une présence à soi » (Derrida). Transporter l'interdit à l'intérieur du cadre et assigner au montage un rôle abaissé : une pratique du bon raccord, c'est-à-dire du raccord invisible qui permet in extremis aux choses de parler d'elles-mêmes, à propos d'elles-mêmes. « Révéler le sens caché des êtres et des choses, sans en briser l'unité temporelle » : dans une telle phrase, c'est le second terme qui est impératif (l'unité) car le sens, lui, peut sans dommages rester caché ou suspendu (les choses sont bavardes mais disent n'importe quoi). Et cette unité n'est jamais que celle du continuum spatio-temporel de la représentation. *Interner la différence, cela veut dire aussi sauver la représentation.*

L'histoire du cinéma pour Bazin a pour horizon la disparition du cinéma. Jusque-là, cette histoire se confond avec celle d'une petite différence, qui fait l'objet des plus folles dénégations : on sait bien que l'image n'est pas la réalité, mais quand même... A chaque mutation technique, la transparence s'accroît, la différence semble s'amenuiser, la pellicule devient la peau de l'Histoire et l'écran une fenêtre ouverte. La limite est parfois affirmée : « plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma ». Quiconque, traversant l'écran, rencontre, *de l'autre côté,* la réalité (Ici se pointe l'une des racines de la cinéphilie) est allé au-delà de la jouissance. S'il en revient (mais dans quel état : obsédé à coup sûr) et s'il parle encore, ce sera pour tenir un discours sur ce qui lui a le plus manqué : l'interdit. Cet interdit, qui permet de distinguer entre ceux qui « croient à l'image » et



Robert Flaherty : *Louisiana Story.*

« Avant tout les obsédés ont besoin de la possibilité de la mort pour résoudre leurs conflits. » (Freud.)

Partons de cette « évidence » (idéologique) que le cinéma a affaire, au premier chef, techniquement, au réel. Cette évidence se retrouve aussi bien chez les idéalistes avérés (Bazin, la réalité dans sa continuité sensible) que chez les matérialistes déclarés (Jean-Louis Baudry, le réel objectif enregistré par la caméra). Le réel : ça veut dire que par la bouche de la caméra, le cinéma incorpore quelque chose, quelque chose qui n'est pas tissé de rêve. C'est pourquoi, rappeler que les principes qui régissent le fonctionnement de la caméra sont issus en droite ligne des codes de la figuration du Quattrocento, a pu faire scandale : on oubliait par là l'essence du cinéma, incorporer et restituer visuellement la réalité sensible ; à ravaler celle-ci à la platitude d'un code de figuration, on privait le cinéma de toute profondeur.

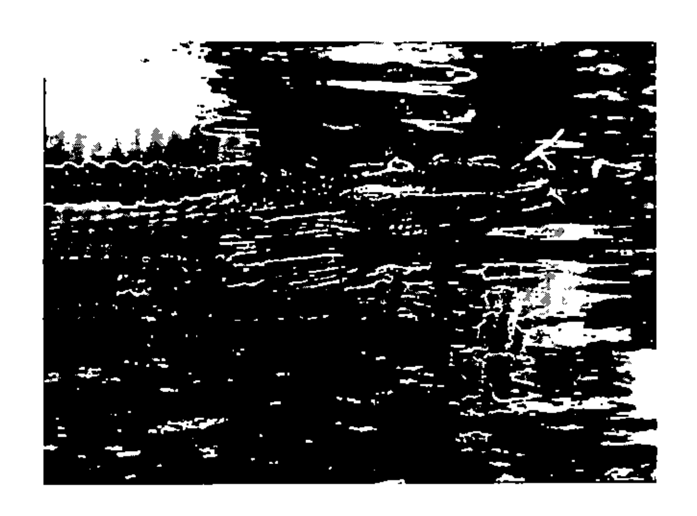
ceux qui « croient à la réalité », c'est un discours sur la petite différence et ses avatars, sur une transparence fétiche parce que impossible.

Aussi ce cinéma de la transparence à tout prix ne se passionne que pour ce qui la limite, l'empêche, la relativise. Il n'en fait un culte que par ce qu'il sait que — quand même — elle n'existe pas. Le fétichisme est à ce prix. Certains, promoteurs et/ou victimes de cette idéologie du direct aujourd'hui dominante et dont Bazin a, sur le plan de la théorie, facilité l'émergence, ont pu s'en plaindre. Bazin, plus roué, oscilla toujours entre le « mais quand même » et le « je sais bien ». Tantôt il voit clairement l'essence du cinéma se réaliser — à travers les mutations techniques — vers un réalisme de plus en plus grand : c'est le fameux « gain de réalité ». A chaque mutation (parlant, panchromatique, couleur, cinémascope), la transparence gagne sur l'opacité. Tantôt, plus près de reconnaître son propre fantasme, il constate qu'à chaque gain de réalité correspond une « perte de réalité », le retour insidieux de l'abstraction. Dans le tome IV (p. 25), il admet qu' « il faudra toujours sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité. »

Sacrifier quoi ? La peau justement. Le continu-transparent qui colle au réel, en prend le moulage, les bandelettes qui nous conservent la momie de la réalité, son cadavre toujours vivant, son actualité éternelle ; ce qui permet de voir et protège de ce qui est vu : *l'écran*. Ce qui surdétermine le fantasme bazinien et à sa suite, tout un pan du discours idéaliste sur le cinéma, c'est la vision comique de l'écran comme le fond d'une poêle Tefal (en verre), propre à *saisir* (culinairement s'entend) le signifiant. L'écran, la peau, la pellicule, le fond de la poêle, exposés au feu du réel et sur lesquels va venir s'inscrire — métaphoriquement, figurativement — tout ce qui pourrait les crever.

Qu'est-ce que cela prouve ? Que le cinéma de la transparence et de la continuité, c'est celui qui continue, comme un personnage des *Carabiniers* à rêver (je sais bien, mais quand même) qu'il y a quelque chose *derrière*, qui y a peut-être fait un tour, qui ne s'en est jamais remis et qui ne diffère cet ineffable bonheur qu'en s'en faisant le récit, qu'en en organisant le simulacre, ou comme on dit vulgairement, en s'en faisant du cinéma. S'il faut sauver l'écran pour que la représentation vive, qu'y représenter ensuite sinon ce sauvetage ?

La petite différence, l'écran : « Assurément, dit Bazin (p. 57) une femme violée reste belle mais ce n'est plus la même femme. » L'obscénité du viol de la réalité ne peut pas ne pas renvoyer à celle du viol de la femme et l'écran à l'hymen. L'ambiguïté fondamentale du réel, c'est le doute quant à la virginité : ce petit presque rien qui change tout. On voit que l'attachement à la représentation, le goût du simulacre, un certain amour du cinéma ne relèvent pas tant de l'ontologie que de la névrose obsessionnelle. C'est le propre de celle-ci de se draper dans celle-là : « La prédilection des obsédés pour



Mais le réel, c'est aussi ce qui est hétérogène à tout tissu de rêve, film ou texte. Mettre le réel en boîte est un fantasme, un fantasme d'incorporation (manger l'autre), dont on devrait pouvoir suivre la lettre et les effets, sur textes et films. Il signifie que la violence cinématographique ne se joue pas seulement au niveau de la pratique du montage (couper et morceler le ruban de réalité visible) mais aussi à celui du tournage (dévorer/dérober du réel ; ou, c'est le frisson du « direct » et du cinéma ethnologique — voir plus loin — être dévoré). Le couple cinéma/réalité, qui a nourri toutes les obsessions idéalistes dans la critique et la théorie du cinéma, recèle un fantasme de mort.

Ce n'est pas difficile à démontrer : la pre-



Howard Hawks : *Hatari !*

l'incertitude et le doute devient chez eux une raison d'appliquer leurs pensées à des sujets qui sont incertains pour tous les hommes et pour lesquels nos connaissances et notre jugement doivent nécessairement rester soumis au doute » (Freud, L'homme aux rats, p. 250). Nous pensons ici à Buñuel, non parce qu'il échapperait à un tel fantasme (celui de l'immaculée conception) mais parce qu'il lui est arrivé de le filmer en tant que tel : soit la scène où, une nuit que sa femme dort, « *El* » se saisit de cordes, d'une lame de rasoir, d'une aiguille courbe et de fil.

L'écran sauvé, la représentation reconduite, le montage abaissé ; c'est sur ce fond d'homogénéité et de continu que vont s'enlever — comme thèmes, sujets, formes, accidents, cas particuliers — toutes ruptures et différences : il ne sera même jamais question d'autre chose. Par commodité, nous les répartirons en deux groupes, selon qu'elles ont trait à la lutte ou à la transformation.

Lutte

Modèle : L'Un / L'Autre

Ou plutôt : qui vient à la place de l'Autre ? Qui, pour les besoins de la cause et de la symétrie, va venir occuper cette place suspecte, jouer le rôle fantoche du « tout Autre » (de la figure inversée, du double ?). Altérité fictive mais dont dépend toute fiction car l'ethnocentrisme, tous les centrismes, ne seraient pas viables sans un envers complice.

Archétype : Homme / Bête

« Je n'hésiterai pas à affirmer que le cinéma a rarement été aussi loin dans la prise de conscience du fait d'être homme (et aussi, *après tout,* d'être chien). » A propos de *Umberto D.* (tome IV, p. 91) Bazin adorait les bêtes et vivait avec un iguane (voir « De la difficulté d'être coco », C. du C. n° 91).

Exemples :
Bête / Bête

« Il y a là un moment grandiose quand, après avoir approché les cachalots et cherché assez cruellement le contact qui allait provoquer deux accidents dans le troupeau, on sent peu à peu les hommes devenir solidaires de la souffrance des mammifères blessés contre le requin qui n'est, *après tout,* qu'un poisson » (p. 64). Il faut admirer cet « après tout ». Il nous dit que de deux animaux en lutte, l'un est nécessairement plus proche de nous et qu'une connaissance abstraite — les cachalots (cétacés) sont des mammifères comme les hommes — supplée aisément là où l'évidence sensible ne joue plus. Les

mière phrase du premier chapitre du premier tome de « Qu'est-ce que le cinéma ? » d'André Bazin affirme : « Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. A l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le « complexe de la momie ».» Cinquante pages plus loin, Bazin particularise cette réflexion bachelardienne : « la mort est un des rares événements qui justifie le terme... de spécificité cinématographique. » Le film est la momie du changement (*Qu'est-ce que le c., p.* 16). *Comme toute momie. Et paradoxale, comme toute momie.*

hommes, destinataires du spectacle de cette lutte, n'y sont intéressés que s'ils y sont représentés : entre deux autres, il faut choisir.

Homme / Bête

« Chaplin, dans « Le cirque » est effectivement dans la cage du lion et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran. » Le cadre unique, certes, emporte le morceau (P. Bonitzer) et puisqu'il est ici question de castration, il importe de noter que ce que l'Un demande à l'Autre, c'est de le confirmer dans la certitude de son unicité, donc de le castrer.

Homme / Homme

Ou la mise en jeu de ce que Freud a appelé « le narcissisme des petites différences » : une contradiction (souvent très) secondaire vient à la place de la principale, l'axe à partir duquel les figurants vont se répartir en deux camps avec le cadrage comme lieu commun de leur « lutte à mort ». Tout le cinéma « classique » en fut marqué : chez Ford, par exemple, la contradiction majorité/minorité s'applique (abstraitement) à toutes les situations, la minorité devenant, au gré des films, pionniers, indiens, armée, irlandais, femmes, etc. Ou chez Hawks : amateurs/professionnels, chez Renoir : maîtres/domestiques, etc.

La vérité et le point de basculement de ce cinéma, le moment où il doit avouer son essoufflement, nous le verrions volontiers chez Jean Rouch, chez qui le couple documentaire/fiction est comme porté au carré avec le raffinement du désespoir : pratique du cinéma comme jeu du noir et du blanc. Nous y reviendrons.

Cran d'arrêt

« Montrer en premier plan, un sauvage coupeur de têtes surveillant l'arrivée des blancs, implique forcément que l'individu n'est pas un sauvage puisqu'il n'a pas coupé la tête de l'opérateur » (p. 62).

Par cette boutade, Bazin désigne le point où le cinéma dont il n'ose rêver s'abolit, devient l'impossible. Limite qui n'est pas très lointaine, dont la possibilité toujours sous-entendue valorise l'image la plus banale : *risque de mort* pour l'opérateur, d'impossibilité pour le film. Il suffit pour cela que les objets de la fiction (L'Un et l'Autre, leur hétérogénéité, leur lutte, données en spectacle) deviennent, pris sur le vif, ceux d'un document.

Car le cinéaste n'est pas *à ce point* au-dessus de la mêlée qu'il ne risque, à trop s'exposer, d'être emporté par la violence réelle de ce qu'il filme : « Le caméraman court autant de dangers que les soldats dont il est chargé de photographier la mort, fût-ce au péril de sa vie (mais qu'importe si la pellicule est sauvée !) » p. 33. Plus loin, le premier film d'exploration polaire est d'autant plus



Saisir et fixer cette chose innommable, ou plutôt le fantôme à peine nommable de cette chose (le réel lui-même) qui surgit et aussitôt disparaît, s'éclipse, entre les mailles du texte, les grains inégaux de la pellicule : c'est la structure du fantasme obsessionnel, qui est aussi la forme du rêve métaphysique.

On voit alors pourquoi le montage doit être interdit : pour saisir et fixer, momifier le changement, le film lui-même, c'est-à-dire les bandelettes, si l'on file la métaphore bazinienne, ne doit comporter la moindre solution de continuité. La différence sensible, le changement, doit s'inscrire du côté de la « réalité », non dans le tissu du film (le tissu doit s'effacer comme tel pour conserver la « réalité » tombée en pellicule, desquamée, supprimée dans sa présence vivante par l'implacable dévoration mécanique de la caméra).

beau que son opérateur H.C. Ponting « eut, du reste, les mains gelées, en rechargeant son appareil par — 30° et sans gants. »

Le cran d'arrêt c'est donc la mort du cinéaste. Sous des formes plus anodines, cela devient le fétichisme du tournage (comme moment décisif, celui sans doute où le petit oiseau ne cesse de sortir), le tournage comme risque et le risque comme ce qui justifie le film, lui confère une certaine plus-value. Il faut *mériter*, jusqu'à en mourir, les images. Nouveau couple complice : mort/mérite ou masochisme/morale. « Il ne suffit plus de chasser le lion s'il ne mange les porteurs » (p. 47).

Issues

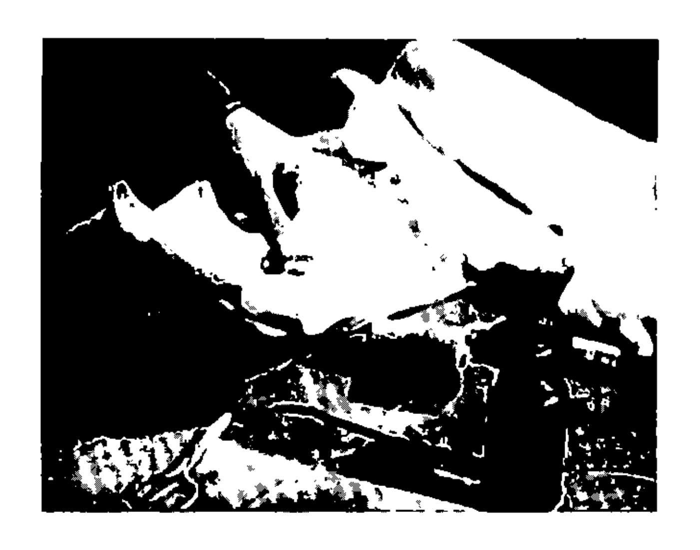
Mettant en jeu la lutte de l'Un contre l'Autre (duel, rencontre, combat singulier), les fictions classiques — classiques en ce qu'elles sont toujours résolutoires — oscillent entre deux types de solution :

— l'Un se réconcilie avec l'Autre. Discours humaniste et récupérateur où la petite différence est sacrifiée à une communauté plus large. (Ex. : Griffith : *Naissance d'une nation.* Cf. : J.-P. Oudart : « l'idéologie moderniste dans quelques films récents ». C. du C. n° 232) ;

— l'Un dévore/est dévoré par l'Autre. Cette élimination devient l'objet d'un spectacle d'autant plus beau qu'il est insoutenable. On ne table plus sur la réconciliation de tous avec tous mais sur la consolation obsessionnelle (esthétique) d'avoir vu sans broncher la mort en face. Dans les deux cas, deux se fondent en un.

Le cinéma européen d'après-guerre, cinéma « moderne » par opposition à son modèle-repoussoir hollywoodien devait quelque peu déplacer ce problème. Ce qui caractérise ce cinéma, son plus petit commun dénominateur : c'est le *refus* violent de ce qui dominait dans le cinéma américain : la psychologie en dernière instance. Cette remise en question — crise de l'individu-personnage comme source et finalité des conflits — ne pouvait s'effectuer que sur le mode petit-bourgeois d'un désarroi métaphysique. D'où que ce cinéma d'après-guerre ait été tantôt tiré vers le mysticisme (évaporation dans le grand Tout : Rossellini) tantôt vers la pathologie (l'un *est* l'autre et tous les deux sont clivés : Bergman, *Persona*). Dans les deux cas, il y eut libération — sur le plan formel — de toute une logique de la *permutation* et de la vicariance dont témoigne par exemple l'œuvre tardive de Renoir (*Le Fleuve, Le Carrosse d'or*).

Logique dont l'aboutissement, là aussi, se trouve chez Rouch. La mise en présence de deux groupes (ex. : noirs et blancs), chacun mimant l'autre, les positions (maîtrise, subordination) qu'ils occupent alternativement pour les besoins de la rime et de la symétrie, leur différence revendiquée mais comme marque distinctive dans un jeu unique, destinée à rendre ce jeu plus titillant, non pas à le détruire. Réduire la lutte à une passation de pouvoirs de plus en plus rapide a d'abord pour objet d'occulter toute



C'est pourquoi l'animal sauvage constitue le paradigme majeur de cette problématique, à condition d'être saisi en entier, c'est-à-dire non monté. Le fauve est l'une des métaphores les plus radicales du réel ; son inscription sur l'écran, sa présence dans le champ, constitue bien un « gain de réalité » dans la mesure où le temps du tournage a pu (aurait pu) être le moment d'une lutte à mort. C'est la caméra qui a dévoré le fauve, mais ç'aurait pu être le contraire, ou tout au moins le fauve aurait pu dévorer l'opérateur, le metteur en scène. Le fantasme du spectateur, c'est d'être le metteur en scène ; c'est lui qui jouit de l'Aufhebung de cette lutte à mort. Mais il faut que le fauve sur l'écran soit entier, plein, plein de vie, que le film saisisse à cru un concentré de violence qu'un œil humain n'aurait pu supporter, devant lequel il se serait voilé ; le voile transparent de l'écran ne garantit la jouissance du spectateur qu'à ce que celui-ci l'oublie comme tel puisqu'il l'en sépare (il le sépare de sa mort).

lutte des classes au profit d'un discours humaniste, évidemment antiraciste, discours sur la « *lutte des places* ». Autrement dit, les problèmes de l'Afrique néo-colonisée ne seront pas résolus lorsque les Dogon feront de l'ethnologie en Bretagne.

Politiquement

Comment « filmer » la lutte des classes.

Transformation

Modèle : Avant / Après

« Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire » (p. 127). La transformation se réduit donc à ceci : comment figurer un « changement à vue » ? Problème de prestidigitation, d'hypnotisme, de direction d'acteurs.

Archétype : Vie / Mort

« La mort est un des rares événements qui justifie le terme, cher à Claude Mauriac, de spécificité cinématographique. »

Exemples

La mort comme rupture exemplaire, passage par excellence. Mais aussi bien, tout ce qui la simule : acte sexuel, métamorphose. Plus généralement, les grandes articulations de la fiction, moments décisifs où — sous le regard impavide de la caméra — quelque chose se dénoue, quelqu'un change irréversiblement. C'est alors qu'il serait désastreux d'escamoter le moment précis de la transformation : elle doit se voir (se saisir, culinairement s'entend) et non pas se lire, se déchiffrer dans les allers-retours du montage. Mieux : la présence obstinée de la caméra, loin d'être neutre, peut provoquer cette transformation. A la fin de son texte sur le Gide d'Allégret, Bazin écrit : « Le temps ne coule pas. Il s'accumule dans l'image jusqu'à la charge d'un formidable potentiel dont nous attendons presque avec angoisse la décharge. Allégret l'a bien compris, qui s'est gardé de couper au montage la dernière seconde de la prise où Gide regarde fixement la caméra, brusquement la caméra, laisse échapper une plainte excédée : « Coupez ! ». Alors la salle entière respire, chacun s'agite dans son fauteuil, l'orage est passé » (p. 74). L'interdit du montage est pleinement justifié lorsque c'est du côté de la réalité filmée que vient le Coupez. Alors, on peut jouir.

Le paradigme du fauve permet de comprendre, de lire *la passion de Bazin pour tout ce qui peut, pourrait, aurait pu constituer une violence à l'égard du cinéma, je veux dire à ce qui fait pour Bazin l'essence du cinéma : le tournage en continuité, l'effacement de la technique, l'épiphanie du réel sensible, la forêt frémissante des petites différences qui démarquent le « cinéma » des « arts plastiques » (à propos, la contiguïté souvent affirmée, par Bazin entre autres, du cinéma et des « arts plastiques », ne va pas de soi). Par exemple, son intérêt pour les contradictions cinéma-théâtre, cinéma-littérature, cinéma-peinture, etc., son affirmation d'un « cinéma impur », c'est-à-dire d'un cinéma affrontant ce qui, codé par d'autres pratiques signifiantes, risquerait « de ne pas passer l'écran » (le discours « littéraire », la scénographie « théâtrale », etc.). Il s'agit toujours d'un jeu où le cinéma, au risque de se perdre, doit incorporer l'autre (= « gain de réalité »). Le cinéma de Straub, qui joue ce jeu sans* réserve, *l'ouvre sans doute à tout autre chose, à un enjeu plus radical, et à une autre scène, qui n'est plus celle de la transparence.*

De quel enjeu s'agit-il : il faut désormais impliquer le spectateur dans la contradiction inscrite; non plus le faire jouir de la contradiction résolue. Cet enjeu est politique, bien sûr. Et il se pose avec force au cinéma « politique ».

La lutte à mort n'est pas seulement un fantasme de cinéaste. Camarades cinéastes, ne l'étouffez pas sous les bandelettes de la représéntation.

En haut : *Nazarin,* de Luis Buñuel ; en bas : *La Chasse au lion à l'arc,* de Jean Rouch.

Cran d'arrêt

Car si le cinéaste risque parfois la mort, il lui arrive aussi d'avoir à la filmer sans risque ou même de la provoquer par sa simple présence. Se retrouve ici la croyance en la valeur magique de la caméra, du film comme transformation de ses protagonistes et, pourquoi pas, de la société (cf., encore, Rouch). L'autre point limite, c'est donc le pouvoir exorbitant de la caméra : « Ainsi, dans cette prodigieuse séquence de l'homme-oiseau où il paraît évident que le pauvre fou prend peur et juge enfin l'absurdité de son pari. Mais la caméra est là, qui le fixe pour l'éternité et dont il n'ose pas finalement décevoir l'œil sans âme. N'eût-il eu que des témoins humains, une sage lâcheté sans doute l'emportait » (p. 41). La caméra tue, donne la mort (en spectacle : au couple morale/masochisme répond le couple esthétique/sadisme. Bazin invente même un concept quelque peu freudien : « le complexe de Néron », plaisir pris au spectacle des destructions urbaines (p. 32).

Issues

La transformation comme thème de la fiction, comme résultat d'une accumulation quantitative *sans* saut qualitatif, comme nouvel état toujours déjà donné mais jamais produit, cela se résout — ou plutôt ne se résout pas — dans le cinéma « classique » :

— soit que la transformation ne se produise pas,

— soit qu'elle intervienne comme coup de force téléologique, opération du Saint-Esprit.

C'est ici qu'il faudrait parler plus précisément de quelqu'un comme Buñuel. La castration que Bazin, via Chaplin, va chercher dans la cage aux lions, Buñuel l'inscrit dans le premier plan de son premier film (*Le chien andalou*) : cinéaste, il commence par en finir avec la vue, D'entrée de jeu, il annonce son respect pour l'hymen (voir : *El, Subida al cielo,* etc.), son attachement à la poêle Tefal, sa fidélité aux normes traditionnelles de la représentation, mais c'est là la fidélité d'un simulateur, le respect d'un aveugle. Car chez Buñuel, une pratique généralisée du « changement à vue » va s'inscrire dans le cadre d'une représentation qui ne pourra *jamais* rendre compte de ce changement, ne donnera à aucun moment les moyens de le « *saisir* ». Ainsi, et systématiquement dans les derniers films (*Tristana, La Voie lactée*), à l'intérieur de chaque scène et sans intervention de l'extérieur, quelque chose (personnage, situation) se transforme radicalement. Les raisons de cette transformation sont toujours trop nombreuses et indécidables : après tout, si Nazarin semble si bouleversé à la fin de *Nazarin*, c'est peut-être qu'il aime les ananas. La représentation n'est plus la condition d'une bonne desquamation de l'histoire mais un travesti qui ne peut surtout rien dire sur la nature des choses, leur hétérogénéité, leur mutation.

Politiquement :

Comment filmer la « prise de conscience » ?

Serge DANEY.

La double question fictivement posée par Serge Daney en clôture de paragraphe (« Comment filmer la lutte de classes ? » « Comment filmer la prise de conscience ? ») ne vaut bien sûr que dans le cercle de la problématique bazinienne, marquée à ce niveau par la pratique de Rossellini, Renoir. Seul un désir métaphysique et fantasmatique de capturer ce qui ne se laisse pas saisir, c'est-à-dire profondément le désir d'en finir *avec les antagonismes sur le mode de la réconciliation (celle des spectateurs dans l'obscurité des salles où toutes les vaches sont noires), peut la poser en ces termes.*

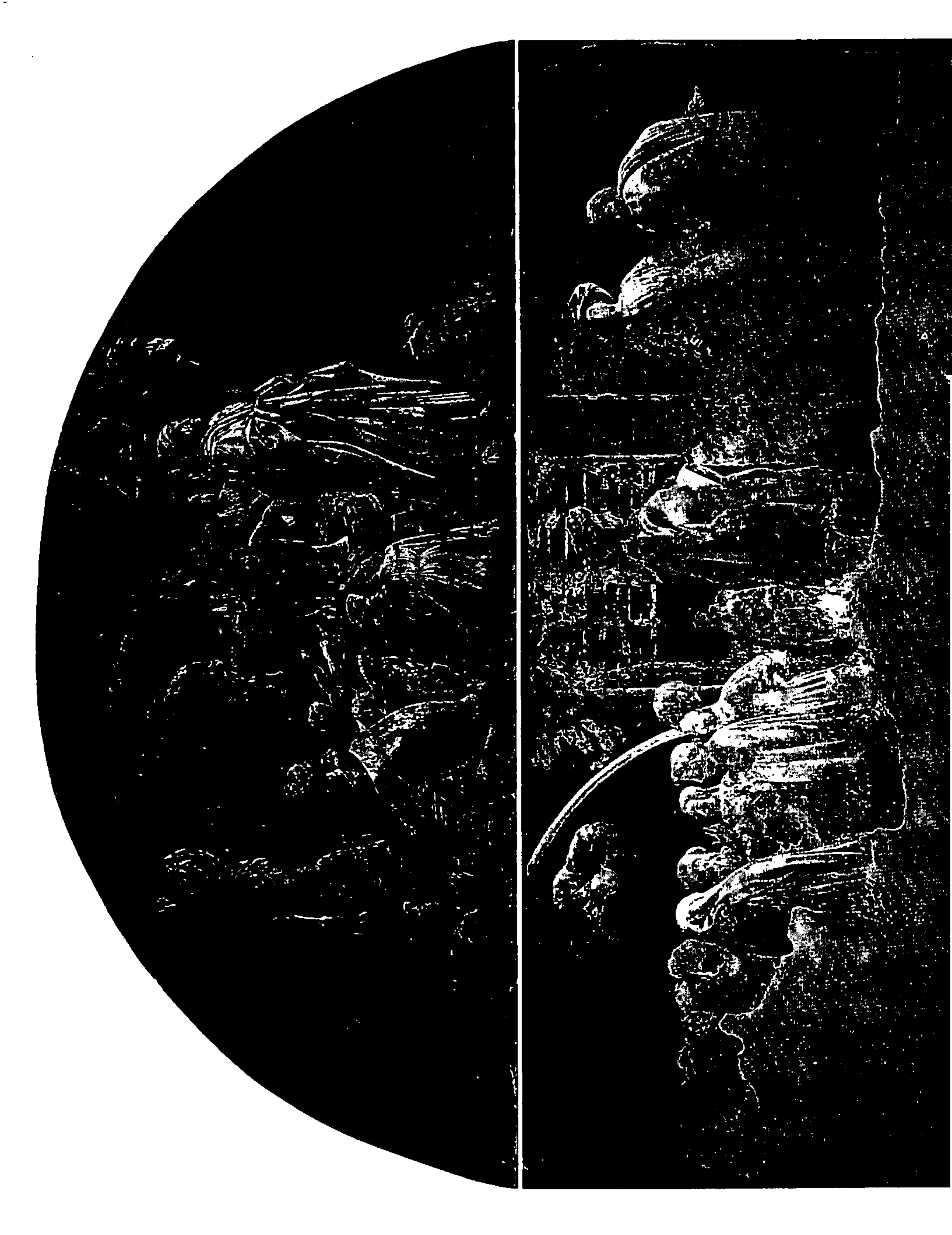
Camarades cinéastes,

ne faites pas de cinéma « politique ». Faites politiquement du cinéma (Godard, groupe Dziga-Vertov).

Faire politiquement du cinéma, c'est d'abord tenir compte théoriquement, pratiquement et concrètement *du fait qu'un film se produit sur la scène divisée de la lutte des classes* et non l'inverse. *Il ne s'agit pas d'attirer « la lutte des classes » sur l'écran, scène homogène de la jouissance, afin de* décharger *les énergies militantes. Ne faites pas de la lutte un objet, mais de vos films un objet de lutte. De critique. Et de* transformation. *Pourquoi les cinéastes marxistes, alors que la philosophie marxiste a rompu avec la contemplation, devraient-ils continuer de contempler et de donner à contempler le monde en lutte ? Un film aussi, cela intervient.*

Pascal BONITZER.

En haut : *La Règle du jeu*, de Jean Renoir ; en bas : *Petit à petit*, de Jean Rouch.



Sur le Déluge universel

par Jean-Louis Schefer

pour
Roland Barthes

La peinture ici comme elle se prononce (chaque tableau inaugure le programme de la peinture) ; rien ne peut justement être dit — touchant un texte, une fiction qui prononce toujours sa loi — de la peinture. Rien n'a été justement écrit, posé, argumenté de la fameuse perspective avant la défaite et le démenti dont l'enveloppe toujours cette peinture-ci ; ce texte, mais ce mur blanc, passé au lait de chaux et devenu, par l'effet de ce qui s'y peint, lépreux et qui est soutenu de cette lèpre térébrante. De ce mur décollé voir comment il explique, désigne, récite — fabuleusement — sa maladie. Et non pas « voici des figures qui sont les simulacres d'un réel, (et quoi ?) » qui par ailleurs ne serait pas touché, regardé, serait soustrait et à quoi sinon ici au gonflement putride de l'eau, soustrait à l'odeur d'urine, au panneau de bois — la maison flottante — enduite de merde par de larges coups de pinceau. Le travail du simulacre, travail tout seul, celui du mannequin d'osier où est en-

Ci-contre : Déluge et retrait des eaux (215 × 510 cm) ; Sacrifice et ivresse de Noé (277 × 540 cm) ; *Histoire de Noé*, Florence, cloître de Santa Maria Novella. (Voir page suivante.)

fermé le cadavre avant l'incinération. Et que la représentation n'y est pas autre chose, ni la cérémonie; ouvrir encore une fois l'urne et plonger jusqu'au fond résineux, à la gomme noire, au goudron de l'embaumeur. Ne savoir qu'une chose : comment toute la peinture ne joue qu'à un seul jeu, celui du mort, à le soulever, à souffler sous sa peau; mais qu'ici dans la perspective, dans la multiplication des figures elle joue la mort inquiète, instable, celle qui passe sans cesse, repasse. Mais sur quoi elle le joue ; de quoi, de quelle fiction prend-elle étai ?

Et in Arcadia ego. Mais qui profère ? et va-t-il enfin parler celui-là ?

Patience. Mais que dire du signifiant.

La peinture ici dit ceci, et ce n'est pas un discours, défaire la classification, l'ordre, la théorie des éléments ; les mélanger, les perdre, les rebroyer, les multiplier. Voyez comme ils s'étalent, se mélangent. Et de quel plan parlez-vous donc ? ils sont en fuite et c'est cela l'espace par quoi ils ne tiennent plus. C'est l'effet de la fiction qui les souffle (et quelqu'un dans la fresque, une femme, crache avec application un jet d'eau, elle crache n'importe où, sur un chien). La fiction est la profondeur de ce qui ne se produit que sur un plan. La noyade, la disruption, le flottement, le ballonnement : ces figures apportent la peinture. Elle les emporte.

Mais il faut encore un temps, et s'y résoudre.

Donc, racontons une histoire. C'est aussi savoir comment y entrer et fermer derrière soi toutes les portes, saturer l'entrée symbolique du signifiant.

L'enjeu est d'importance, ne dirait-on pas. Qui s'y prend, autrement que pour mesurer les effets d'insécurité dont se paye déjà son discours et de ne rien pouvoir dire qui ne mesure l'impertinence d'une juridiction du sens, des lois, des causes, des cavités. Et du plaisir qui n'est pas pour rien dans cette affaire et doit bien nous soustraire au leurre de parler juste.

Sans doute parce qu'il n'y a rien à dire mais qu'il y a tout de même (et autre chose fait-il écrire ?) l'appel d'une stratégie signifiante irrepérable, comme un *pouvoir promis* de déplacement du lieu, de la visée d'où se dirait quelque chose. Tenir au pouvoir même de cette force concentrée, réfrénée et qui fait, comme une plaque de verglas, « chasser » le texte. On sait, écrit Freud, que chez les animaux le début et la fin, la tête et la queue (et n'est-ce pas le *bon* sens) sont la même chose. Non seulement qu'ils ont la même signification mais qu'ils sont la même chose.

Feignons donc, au moment, d'y être.

Et pour se prendre à ce fond fangeux, le voir travailler, comme une pâte. La mise en volume de ce qui était de toute façon gelé ; la perspective (mais il n'y a guère que des pluriels ici, et dans la théorie) c'est aussi une mise en libération symbolique. Que l'histoire de la peinture ait fait apparaître dans un moment de vérité (Cézanne ?) l'effet idéologiquement suturant de la perspective (mais qui croit encore à ce temps-là, à cette histoire-là) n'emporte guère que la vérité (la technique) dont elle promeut l'ouverture et laisse cours à un autre temps d'histoire (c'est qu'elle inaugure aussi une diversification des chronies du symbolique ; toutes les rétroactions de l'histoire n'inscrivent que d'autres temps dans leur « avant » et seul un « peu de marxisme » l'occulterait). Mais der-

(Légende de la page 42.)
La trame ici visible n'est pas celle de la peinture : pas de toile, de treillis derrière la fresque. Le tramage est la transcription, par un clichage en noir et blanc, du code typographique de la couleur. De cette double conversion de la couleur dans le noir, seul devient visible, comme constituant manifeste du texte de la peinture, un travail de filtrage, d'encodage : le nouveau code étend une « résille » qui capte, dans la minutisation de son réseau, un grain imaginaire du « détail ». Comme si un code nouveau s'étendait sur la substruction de la fiction ; ce n'est pas la peinture mais ce double codage qui propose de *franchir* la peinture en composant une fonction distinctive de sa reproduction, un niveau *mérismatique* du détail.

Mais c'est aussi qu'il n'y a pas de « bonne » reproduction. Chaque couleur apparaît, dans toutes les photographies, porter un degré d'usure du texte général : elle en accroche une épaisseur. Paradoxalement la peinture (c'est ce que le mérisme en reprend dans la fiction) est à son tour traduite sur des liens distendus : les branches, les feuilles, les gouttes d'eau à gauche : le suspens métonymique de la peinture ; à droite les coups de pinceau (brun) sur le panneau de bois, l'application. En vis-à-vis, en image, la division incessante des mouvements de la peinture.

rière elle, derrière le problème de ce temps nouveau, inauguré, la peinture qui reste tout entière, non lue, continue de gonfler. Jusqu'à ce que (c'est ici) la croûte se fissure. Il est temps de lire. Après, indéfiniment, il restera le temps d'une autre levée.

Peut-être faudrait-il dire quelle est la place d'Uccello dans l'histoire de la peinture. Ce serait l'abord incontournable (mais, sitôt, inabordable), le premier mot de cet article. Mais nous le dirons bientôt, elle doit s'écrire quant au texte que nous lisons, là où nous lisons. Le Déluge : puisqu'aussi bien il s'agit ici de l'histoire elle-même, de son début (et qu'elle est toujours le relais fictif de l'histoire qui la travaille, celle de la peinture), une fois encore, moins de sa représentation que de sa conversion (symbolique, fictive, simulée ? « c'est le fond qu'il faut peindre », dit la peinture).

Mais l'histoire, détachée, ne surveille rien ici, comme toute chose elle se dégage, s'arrache, flotte, travaille enfin sur le corps étranger qui en simule les effets. Elle travaille en quelque sorte pour elle-même, à son compte (et dirait-on « à elle-même ») sur une scène dont elle explique la précipitation, les condensés, les ruptures, les effets d'irrepérabilité du discours. Où tout, du discours, ce qui semblait lié, classé, hiérarchisé, peigné dans une itération du temps (mais n'est-ce pas ici, dans les figures de fiction, dans leur anachronisme théâtral — le jeu des figurants — un espace vivant, moins historique, plaqué, soudé, chevillé à un fond très ancien, celui des temps, celui qui est avant l'Alliance, avant l'institution fabuleuse du signe ?) se trouve affecté quant à l'ordre qui l'assignerait (et d'abord aux liaisons, oppositions) d'une « figure » d'écriture : celle d'un décroisement violent.

figure : le paradigme

Mais au fond de la fresque un arbre est plié, s'arrache par l'effet d'une soufflerie géante dont les pales détachent, au ralenti, des quartiers de nuage, de terre, d'eau, de bois, dont le ralenti phasé décrit une disjonction des espèces (et si ces hélices lentes, dans des quartiers coupants, ne produisaient jamais qu'une redistribution des espaces sur les arêtes de couleur ?), arbre plié, bombé jusqu'au déracinement (ce sont les branches propulsées très vite contre les lattes de l'arche et qui glissent, griffent, ralentissent, *décomposent* jusqu'à la duplication, jusqu'à la putréfaction le corps qui s'y plaque pour progresser, en sens inverse, *contre le vent :* dans une navigation lente vers le fond de la peinture. S'il l'atteint, quand il semble y toucher, c'est pour s'y écraser en deux et d'un geste théâtral (c'est, dira-t-on, du Poussin) se couper en deux, en deux hommes, en deux mouvements, en deux couleurs : mais là séparés par la figure emblématique de toute la disruption, les deux corps sont disjoints, comme d'une barre paradigmatique, par l'arbre en train de se souffler).

Jamais encore le fonds de la peinture n'a été autant travaillé. Le fond, non le rideau, le mur, le frons scaenae mais le plan basculé qui porte les figures, les processions, les paysages, le sol enfin (le marbre, la terre, l'herbe, un plancher) est ici une lagune, un marécage, un bassin noyé de bancs de terre, d'objets qui nagent, de corps qui s'y enfoncent, comme des bouchons.

Le fonds de la peinture, son sol affermi, assolé, dérive à l'aveuglette, dans un grand geste perdu.

Comment mesurer, pointer, prendre ses repères dans cette eau mouvante. L'échelle des proportions (celle des causes de la diminution perspective) flotte le long de l'arche sur la nappe fangeuse de la peinture ; et l'histoire de la couleur n'est-elle pas d'abord ce fond putride où reposent tous les corps de la peinture et qui soutient paradoxalement les angles tranchants, basculés, de la navigation. Ce qui, par-dessous les figures, ne cesse de couler et sans cesse les décolle ?

Sur les bords de la fresque (inscrite dans cette « lunette »), là où le tableau n'a que des côtés, des franges qui le détachent à chaque fois de la peinture, le cadre feint prenant l'eau en tenaille, les deux portants en perspective coincent la scène (mais la font éclater lorsqu'ils la serrent), prolongés par deux panneaux à droite et à gauche débordant la double scène du Déluge en perspective et constituent de part et d'autre de l'ouverture perspective en deux premiers plans comme un nouveau fond à la peinture (et la peinture est ici sur un fond de bois, c'est dans l'*affresco* la figuration de son fond ancien, la *tavola*) ; la fresque déborde, élargit, reprend la scène de la peinture.

Jamais, peut-être, le fond de la peinture n'a été autant travaillé et sans doute n'a-t-il jamais sur l'étai d'une fiction été soumis à une telle pression symbolique. Et c'est bien que la fiction n'est pas dans cette peinture à régler comme un argument : elle constitue jusqu'à l'évidence le travail pris-en-relais de la peinture même, l'appareil qui fait la peinture et ne tient que de sa position paradoxale, instable, atteste d'une perte du référent : le signifiant ici travaille comme la fiction de *ce* qui se représente. L'intérêt des romans peints est littéralement l'édification unique, sans recommencement, de leur travail. Et ceci chez Uccello s'opère deux fois, dans le *Déluge* et dans la *Profanation de l'hostie*. Derrière la peinture, ou en elle-même, comme la transparence en supplément de ses lois signifiantes ce qui est touché est une loi, un rituel de représentation du sacré dans l'histoire. Ce que la peinture met en scène (perdant d'un geste d'essaimage son récit, c'est-à-dire le pouvoir comminatoire d'une consécution) ; ce qu'elle précipite (chimiquement) c'est toujours un gain de sacré. Ce qu'elle bouge, trouble et travaille ce sont des sacra, des représentants de l'histoire biblique, de l'institution sacrée comme modèles contractifs des espèces du signe. C'est, dans la *Profanation*, l'hostie qui voyage dans un espace d'insécurité sur des rituels mobiles (chrétiens, juifs, romains) dont le signe eucharistique n'est jamais la monnaie, qu'il ne peut contracter tous ensemble et dans la stratification desquels il se défait, se liquéfie, coule. Cette séméioclastie qui se fait toute seule parce que la peinture y est le fond qui corrode les espèces, les équivalents, est précisément ce qui donne, lâche, produit du signifiant (et d'abord du rouge, de la couleur). Au point que le signifiant est l'*imprévu* du système représentatif (de ce que notamment, la perspective, la fuite des lignes avait toujours déjà réglé sur les esquisses : et à ce titre même tout le texte de Vinci sur la peinture — et sur l'excès de science qui circonscrit la peinture et en fait l'objet différentiel et négatif d'un texte en cours d'excroissance et de diversification — est un texte vain : c'est qu'il diffère instamment la prise signifiante) ; le signifiant est sans doute l'irruption hors calcul (donc imprévue) de ce que produit la fiction. La fiction désigne d'un mouvement, dans une pesée massive, de délinéation, l'espace qu'elle constitue. Ce qui la constitue dans sa particularité c'est de rester captive et maîtresse de l'espace qu'elle construit.

Venise : purin passé aux murs, dans l'air
un corps déjà branlé ici, sort de son tonneau.

ce qu'il n'est pas le répons d'une mort jamais inaugurée sur l'espèce — rhétorique — d'un discours). C'est de cette levée même, de l'allégement et du travail paradoxal d'un déjà clivé, d'un déjà cliché de l'objet que se soutient de la peinture la fiction qui la parle sur des figures. Cette allégeance à la quiddité des objets peints n'est que le reflux du travail qui se désigne *d'un moins de réel positif.* Sur le rappel de ce qu'enveloppe, cérémonialement, le simulacre : non pas d'un noyau consistant, levé, détaché puis saisi de ses greffes infinies, poudroyant, en voyage, porté ailleurs et attestant, d'un retour du référent, son prélèvement. Mais du simulacre, travail obstinément nul d'enfermement du corps ; du corps déjà défunt, enfermé dans le mannequin, de ce qu'il est déjà sorti (decessus), déjà désinvesti et qu'il est hors de tout pouvoir de sommation et qu'il reste « tenu » dans une forme (du couturier, du modéliste) qui n'en garantit pas le sens dans la fonction, dans la fiction, dans la traduction déplacée, décalée et n'inscrit le sens que de la décomposition. La fiction comme travail est la peinture (l'application) transitive, paradoxale, d'un moins de réel.

C'est *le travail en* ce que la fiction en *représente* (d'une espèce du signifiant faisant retour : revenant pour la première fois) *le travers.* La peinture est le travail en tant qu'il y reste appendu (pris en dépendance, enfermé) de sa négativité.

Mais d'un moins de réel (transitif, trans-écrit en ce qu'il parle les lois, les moments — comme autant de prosopopées — de l'effacement, du déphasement, de l'enfermement du référent) qui n'affecte pas l'indicialité toujours prégnante, toujours inscrite dans une pertinence minimale (et l'on s'y est suffisamment trompé et c'est la fin, le bord, la cassure nette du texte de Francastel, précisément de sa « thèse »). Ce qui agit est peut-être la mise en position d'une indicialité du travail (comme opération sur un zéro de réel) libérant des « figures » (seul point stratifié d'un enclenchement de ce qui affecte le « discours » classique) qui ne parlent jamais la production que comme (au travers de) la fiction spécifique des moments (irrepérables, donc non monnayables, etc.) de la signification dans son pouvoir de parler (d'être, en d'en annuler toute distance, idéologiquement toute perception de) la production. A partir de l'inscription instamment nulle, et qui semble y déraper, y rester sémiotiquement sans prise, du référent. Où il faudrait voir que la place du référent est le déplacement de sa mort dans le corps du système. Sans autre espèce du signifiant. Le signifiant n'est autre que ce qui transparaît, frotté à l'insistance du moins de réel et de se résoudre au travail négatif.

Mais la loi, du travers, de l'emportement, de la défection des fonctions c'est toujours celle de l'histoire-faisant-retour sur l'espace nul qu'elle travaille, soulève, comme la pâte et le levain, craque, fissure, recuit. Le moins de réel, de son bouclage, est entrée dans la prise en volume de l'histoire.

Mais cela déjà ne s'écrit dans une déontologie qui semble tenir, articuler, disposer tactiquement le sujet de toute science nouvelle, chez Vinci, que comme les préceptes du peintre. Dont l'argumentation fragmente l'après, l'avant, l'improbabilité propre de la peinture. Comme le phasé de sa dénégation active, texte prescrit dans une position retorse de ce travail d'annulation : celui des effets de réel (et cette assurance conquérante : « nous avons les manifestations des effets ».).

Ces pages de Vinci ne tiennent ici pour leur probabilité que de la première lecture dont elles soutiendraient, historiquement, le texte

le paradigme. La fissure, les écailles, les corps affaissés : le trapèze des points de fuite n'est pas le lieu d'une gémination encore indivise mais l'état dernier d'écrasement des figures et de défection de la peinture (mais c'est ici le point, éparpillé, d'où commencerait la taxinomie des figures et des couleurs : cependant la division parle aussi l'émail de la peinture dans une fiction).

Il y a au fond du tableau (c'est une fresque), au fond du tombeau une tache de suie, coup de gomme tendre sur un crayon mou, au point d'où les couleurs suintent. Le corps coupé en deux — blanc et noir, dos et face — va, chacun comme une fraction d'image, vers la limite de son arc (blanc-noir).



La tempête

Hi summo in fluctu pendent ; his unda dehiscens
Terram inter fluctus aperit ; furit aestus arenis
...ast illam ter fluctus ibidem
Torquet agens circum et rapidus vorat aequore vertex.
Apparent rari nantes in gurgite vasto,

mais déjà dans l'injonction,

Aut age diversos et disjice corpora ponto

Sache, Eole que dans les corps éparpillés de la tempête (et pourquoi les Grecs ont-ils appelé la mer *un pont* ?) un seul corps est celé, celui de sa peinture.

(Bellini : *le manteau de Noé.* La conlocution autour de ce corps mort, déposé, fléchi dans sa chair blanche, où les regards se prennent à cette gomme tendre, molle, blanche. Scène, plancher fléchissant, élastique sous le poids de tous ces regards. Enfoncé mou-posé. Autour de lui l'hémisphère biblique et cette chair de poisson bouilli (de ceci pendant un an une photo dans le bureau de Sollers : appel aussi d'écriture, épaisseur pâle d'un texte à défoncer, percer, à trans-écrire. Traduire *cette* perte du texte).

le vent de la peinture

(Comment la peindre / feindre); du moins de réel actif.

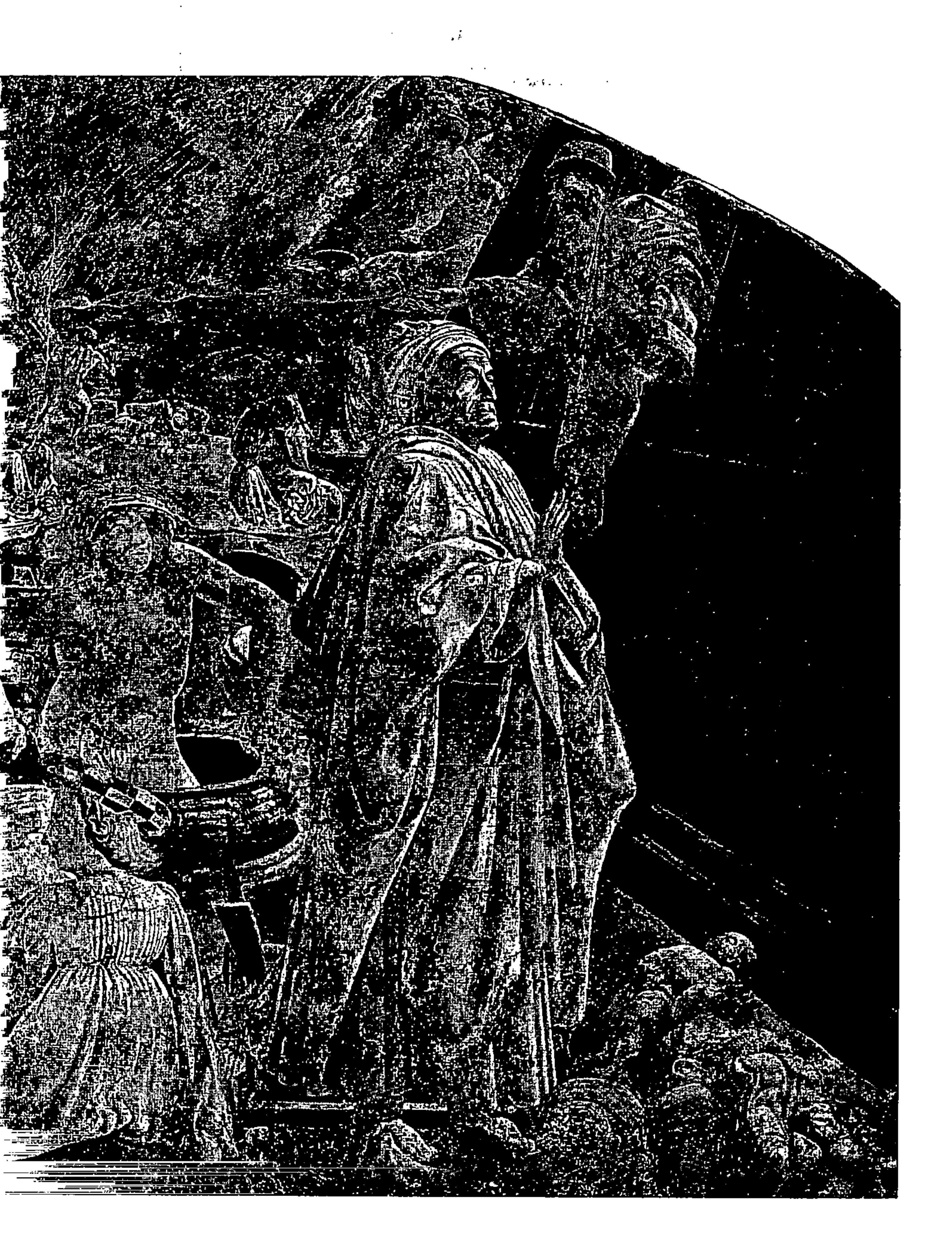
« Comment peindre le vent », demande Vinci

/ Pour figurer le vent, outre le fléchissement des branches et le rebroussement de leurs feuilles à son approche, tu représenteras les nuages de fine poussière mêlés à l'air troublé / (II, 234)

Cependant après la recette c'est le retour de la question même : « comment peindre le vent » et comment, surtout, peindre la peinture (*et comment écrire le vent ?*) Mais déjà :

Ce qu'en supprimera la réponse, la recette n'est-ce pas dans la peinture elle-même ce dont son effet procède. Ce que son geste, dans les objets qu'elle disperse, produit : sa racine, sa teneur, la graine portée de sa gémination ; toutes les figures ici du déracinement, de la décision, de la division, de la perte taxinomique (perte d'une *espèce* du modèle, de l'objet non clivé, non dévié, hors dérive mais pris ici dans un déplacement, un arrachement déjà en cours : d'un texte ourlé sur le déjà d'une crête décisoire du péril) comme figures textuelles attachées par le travail de l'espace (catégorisation, semble-t-il, des figures de fiction comme « caches » d'une production indéfectiblement effectuée sur des figures qu'elle traverse, dont elle constitue le travers : ici, dans une déclinaison, un basculement sémantiques, ce travers, déjà coupé, propulsant des corps d'image fractionnés : le corps même, visible, du travail comme d'une perte effective d'un réel d'origine). Et jouant du déplacement, littéralement de la mise par le travers (de la mise par le travail) d'un moins de réel comme l'origine non probable (hors de la chaîne, de la suite entreprise, du volume des décalements, déplacements, déclenchements déjà en cours) : la fiction de la peinture se saisit (quoi ? se dit de cet espace trouble : un texte, opiniâtrement, s'en défile) d'un désinvestissement symbolique du réel (et d'abord de son répondant en





d'Uccello. Et jusque dans leur état fragmentaire, lacunaire au terme d'une lente compilation d'un texte incessamment disjoint entre les préceptes du peintre et les prophéties (descriptions retorses, catamnèse du discours sur son titre). Et qu'il insiste aussi avant la peinture, en dehors d'elle mais d'un mouvement qui en vise sans cesse le terme, l'effet dans une défection des causes, sur ce pouvoir d'écartèlement, de diversion, de spatialisation du texte sans repère quant à son économie. Ou plutôt sans repère sur son économie quant à la métaphore qui le saisit : texte, tissu, trame. Le texte est aussi, en ce qu'on l'entend, sa musique (R. Barthes) : tessiture, tissage, tresses de toutes ses voix ; et ce qui le fait prendre — en glace, au piège — est la laxité de toutes ses figures (et d'abord de son amphibologie) : ses figures sont des hommes surgissant, s'enfonçant dans un travail d'aiguille, dans un travail du poisson pendant la pêche et constitue ici bien spécifiquement le geste d'un report de la couleur hors de la figure : le corps textuel est ici saturé dans un seul arc blanc-vert-suie et dépose le brun-marron-noir hors de sa proportion. Dans une chaîne déjà suturée qui se recharge, nourrit, qui diverge à rassembler toute la peinture : l'homme est une bête aquatique, un corps putride (décomposé, ralenti, phasé dans son site, dans sa couleur, dans son mouvement son corps est un appel de théâtre), l'homme est un corps de suie, un animal ténébreux, une espèce de l'arbre, du nuage. C'est du ciel au point de balayage de la fresque (points de fuite) que se produit une division des corps de peinture dans la séparation, dans la taxinomie des nuages, des couleurs. Le nuage est ici le taxème initial symbolique (la fin, le heurt, la butée molle de la peinture) d'où tiennent, dépositaires d'une couleur, les corps indiciels de la peinture.

> (« pour qui sait représenter l'homme, c'est chose aisée d'acquérir cette universalité, car tous les animaux terrestres se ressemblent par leurs membres... Il y a aussi des bêtes aquatiques dont il existe mainte espèce ; mais pour elles, je ne conseille pas au peintre d'avoir une règle fixe... » II, 235, *préceptes.*)

De cette classification des nuages (nuages de la couleur, heimatikè néphélè — Aristote —, brouillard de la peinture) la division dont procède sur son fond toute la fresque par quartiers coupés par l'ocre de l'éclair, par l'ocre des montagnes, du bois, de la terre, cette séparation de la brume sur une roue de loterie installe dans le basculement scénique (sémique) un texte sur des couches d'ouate, poreuses, tachées, selon leur densité.

Flottement, noyade, placage, affaissement : figures d'écriture affectées de plusieurs corps dans le parcours, bombé, rompu, d'un arc de la couleur.

Spiritus ore foras taetrum uoluebat odorem
rancida quo perolent proiecta cadavera ritu

La peste d'Athènes 1

(Pourquoi, Aristote, fréquentons-nous les cadavres?)
La voix roulait en dehors de la bouche son odeur immonde
la même que relancent les cadavres jetés au sol, rances.
(et dans le mannequin anagrammatique :
de la bouche ils envoient des tourbillons d'odeur
la première voix du corps jeté. *Lucrèce*)

Nil adeo posses cuiquam leue tenueque membris
uertere in utilitatem, at uentum et frigora semper.
In fluuios partim gelidos ardentia morbo
membra dabant nudum iaciente corpus in undas,
...
Multi praecipites lymphis putealibus alte
inciderunt ipso uenientes ore patente
Nec requies erat ulla mali : defessa jacebant
corpora.

Inutile, tu ne peux les couvrir ni de plumes ni de papier
mais toujours le poids du vent, du froid les habillerait.
Et quand les uns éteignaient leur métal brûlant dans les fleuves gelés
lançant leur corps dans l'eau, tout nu;
d'autres, tombant dans de grands puits profonds,
virent leurs bouches bées se rapprocher.
Pas d'intervalle dans cette peinture : tous les corps étaient immobiles, rompus.

figure : le mazzocchio

Lire ici la fonction de maîtrise et de distancement, quant à deux moments d'écriture disjoints, du *mazzocchio* conjoignant sur ses facettes, dans son tranchant, et dans son encerclement les deux points d'un arc de la couleur ; blason équipolé d'une seule couleur sur ses deux limites, ses deux termes énonçables, pendu au cou d'un homme et coiffant une femme /le blanc et le noir, comme valeur du vert, restent, dira Vinci, le comble des effets perspectifs de toute la couleur/ ; le blanc et le noir répètent dans leur permutation infinie, circulaire, sur ses facettes de dispersion (l'optique) les deux points de visibilité de la couleur. Bouée de la couleur pendue au cou, au corps dont elle affecte la différence. Corps affecté d'une différence de couleur et, brandissant la massue, la tête prise dans cette ellipse oculaire décentrée : espèce de corps-étymon. Le mazzocchio est ici rendu (par synecdoque) à la figure qui le porte, touché différentiellement, corps d'une métonymie étirée, l'étymologie (l'articulation distendue) de l'anneau qui l'enserre : *mazza*, le gourdin, la massue, l'appui-main du peintre, *occhio*, l'œil de la peinture, le regard de cet objet tournoyant. Tous les corps ici pris dans cet arc, emportés comme une graine vers le noir, la gomme charbonneuse comme vers le point de visibilité ultime d'une même qualité de blanc.

le mazzocchio, le référent

Ici le détail n'est pas le prélèvement d'un élément, c'est une transformation de l'économie du plan. En tant que suppression de la profondeur perspective, c'est une opération sur la topique référent-signifiant-dénoté. Cette topique (*selon* la théorie de Vinci) est caractérisée par le fait de son instabilisation dans les phénomènes d'écrasement (dans l'attention portée à *ce* détail : l'effet de zoom). Ce zoom qui constitue de toute figure un fond de la peinture est paradoxalement (et, dans la même conséquence, *contrairement* à la théorie perspective de Vinci) ce qui écarte le référent pour sembler donner du dénoté.

Le référent traditionnellement considéré comme ce qui est tenu à distance par le signe dans un déni de la petite différence (ce sur quoi

il prélève sa ressemblance), et tenu à distance comme origine, pourrait se définir comme ce qui ne tient pas la distance ; ce que l'écrasement du signe (dans le *Déluge*) ou la fable de la sémécioclastie (*Profanation*) écarte comme espèce tenant au prélèvement même du signe, puisque ces deux opérations font apparaître seulement du signifiant en débords (elles sont effectuées sur l'espace d'abolition, de consumation du signe dans « l'effet de réel »). Mais la même chose s'écrit, produite dans la peinture, des deux corps, situés à la jonction des points de fuite, du corps blanc fuyant son double de suie, posés au fond de la fresque en un paradigme littéral dont la barre est peinte dans l'arbre soufflé et réinscrite dans une lézarde qui fissure la fresque sur cette ligne.

le mazzocchio, figure

Il y a chez Uccello des lambeaux d'autonomie plastique. Lambeaux car il s'agit d'objets, de figures dont le fonctionnement perspectif, symbolique, transforme l'économie générale du plan, s'y inscrivent en terme de répétition ou de dénégation d'une portée (au sens balistique) des signifiés manifestes. Ces figures définies dans une sorte de condensation des effets symboliques (le mazzocchio : la bouée, la coiffe, le boa, les facettes de dispersion du sens) jouent toujours d'une incongruité frappante qui représente à travers le référent ici déplacé de son appel, la venue d'un pur signifiant du /système/, c'est-à-dire d'un terme qui contraint le système par un effet, ironique, de distanciation et qui est donc soustrait à ce qui semblait la portée (naturalisée dans le système *narrativement convertible* de la figure) du signifié. Il y a — et ceci inaugure toujours des fonctions symboliques non-ordonnées (hors de la prévisibilité perspective), emblématiques de la structure manifeste du système — apparition d'objets flottants. Ces objets, flottants dans le texte, révèlent une saturation du pouvoir d'absorption symbolique du texte : ce qu'ils disent deux fois c'est le texte même et que le texte est écrit de son dehors spécifique (non linguistique) qui est la procédure (manifestement perspective, stéréographique) dans quoi cette peinture se signe. *Ce que la quasi-irruption du référent fait voir ici ce n'est pas un entêtement du réel mais la forclusion de tout signifié nouveau dans le système où il s'expose.* C'est que de ce pur signifiant le signifié envahi est l'ironie portée du système. « *C'est ça* » que cela (ce signifiant) *veut dire* : ce signifiant (ce mazzocchio) est un parfait déictique du système (mais qui profère ici le « c'est ça » ? sinon le sujet même de la peinture en ce qu'il veut être le sujet de sa science ?).

(à gauche le Déluge, à droite le retrait des eaux : les termes du jugement dernier)

La récession des eaux porte un signifié du système : « la peinture laisse derrière elle, et la couleur en emportant de l'autre côté son indicialité symbolique, des corps exsangues, déposés, rejetés, en report sur le fond brun latéral » — à quoi, de quoi tiennent-ils ?

le corps de Noé

Frêle statue du commandeur assigné à son retour, (*Noé gradivus*) soutenue scéniquement de toutes les machines traversant ici le fonds

de la peinture. Et d'abord de ce mauvais précepte selon Vinci : que ce sont les plis qui tiennent le corps (« le corps n'est dans la peinture qu'un pli de plus » — c'est un signifié du système). Et des mains crèvent la surface, tiennent par en bas, au ras, aux pieds le corps de la peinture. Du corps perdant dans l'instance du blanc, dans les plis — paradoxalement — le signe du volume : corps aplati, saisi de son effet de mort, en ce qu'il répète, décale la loi de la peinture. Mais ce corps dans sa statuaire plate, les pieds posés comme dans la statuaire égyptienne mais chevillés, fixés par les mains de la peinture, bascule, statue de plâtre frais, promené sur le proscénium comme une marionnette immense, cassable, où le plâtre verdi dans les plis, sur le visage, signe, avant qu'il se rompe dans un écroulement de poussière, la minceur. Entre les deux temps du flux et du reflux de la fiction, en deçà de la ligne de jusant de la peinture, Noé voyage sur le devant de la scène, tenu ici avant la coulisse sur sa dernière secousse par les mains, les poignets, la tête, émergeant de la peinture, du montreur. Le corps passe, bloc sculpté crayeux, portrait d'Uccello regardé, stupéfait, par le corps derrière lui sur la ligne de partage, hissant du tonneau (corps sortant du volume et qui voit le dos creux de la statue). Comme le wa-ki dans la scène du théâtre nô il sort hissé, sans « toucher » jamais à l'espace, au sol (ou sans lever les pieds), serviteur de la scène. Ici comme là pas de sujets, des espèces et des statues, comme si la peinture avait, entre l'entonnoir de bois, pris corps. Contre les mâchoires de la navigation, Uccello, dans sa figure de craie traverse sa fiction, sa biographie (« (il vostro abate) fra torte e minestre fatte sempre con cacio mi ha messo in corpo tanto formaggio, che io ho paura, essendo già tutto cacio, di non esser messo in opera per mastrice; e si più oltre continuassi, non sarei più forse Paolo, ma cacio » — Vasari — et c'est, répondit Uccello aux moines qui voulaient le retenir, qu'avec tout le fromage dont vous me nourrissez on ne m'appellera plus Uccello mais Paolo le Plâtre, *vie d'Uccello*).

plâtre : sulfate de calcium (donc : fromage), blanc de fard, « trop » de fard. Le plâtre employé par les mouleurs exige des qualités spéciales : on l'obtient en calcinant des plaquettes grenues et tendres dans des fours à boulanger, dont la température dépasse à peine le rouge-brun... Après la cuisson on plonge le plâtre dans un bassin de bois épais contenant une solution aqueuse. (Ce plâtre est aussi la condition, soustraite, du travail de la couleur. Coulé, moulé dans l'eau de la fiction)

fromage : On a, quelques fois, substitué la caséine à l'albumine dans divers usages photographiques (son pouvoir d'absorption phototropique). La caséine animale est difficilement digérée par le suc gastrique ; elle se prend d'abord en gelée, puis se liquéfie... La caséine du lait a pris une grande importance industrielle par son emploi dans la fabrication de diverses matières plastiques nommées « galalithes ». Galathée, pierre de lait. Dans ce savoir (celui du dictionnaire) en plus, en détour, dans la substance biographique d'Uccello, sa protestation.

Uccello, promené, passe à gué la largeur de sa peinture, il se déplace sur ce plan, porté, hissé, glissé par ses personnages, prophète crayeux, vers la sortie de scène, le chiffon noir.

le chiffon noir : à droite, nous dicte Vasari, un mort en perspective (quelle douce chose que cette mort en perspective si elle n'est plus, de

la peinture, un corps flottant *en travers* de l'espace) auquel un corbeau crève les yeux. Un corbeau dans ce qui n'est plus que ce pli de chiffon noir, un linge souillé qui semble laissé à terre dans la fresque, mais hors du champ (et du point focal/fécal) par le peintre et nous-mêmes, après en avoir essuyé la surface encore humide. Un corbeau dans ce chiffon noir dont les plis renversés disent qu'il bouge encore et qu'il est coupant. Se posant ainsi sur tous les noirs de l'écran, sur toutes les taches.

La peste d'Athènes 2

Item ad supremum denique tempus
compressae nares, nasi primoris acumen
tenue, cauati oculi, caua tempora, frigida pellis
duraque in ore, iacens rictum, frons tenta manebat
Nec nimio rigida post artus morte iacebant.

la statue.
dans les mains les nerfs se contractent, les membres tremblent
mais c'est d'abord les pieds que le froid saisit. Au dernier moment, les narines comprimées, la pointe du nez effilée, le trou des yeux,
les tempes creuses, la peau du visage froide et dure,
les lèvres crispées comme un anus autour des dents tombées, le front tanné;
d'une secousse, la statue commence à marcher.

Multaque humi cum inhumata iacerent corpora supra
corporibus, tamen alituum genus atque ferarum
aut procul absiliebat, ut acrem exiret odorem
aut, ubi gustarat, languebat morte propinqua.

le torchon.
et par terre des tas, l'un sur l'autre des corps;
mais les oiseaux et les charognards tentaient, de loin, d'en séparer l'odeur
et s'ils viennent en manger, sur le théâtre, aussitôt pris dans les plis des cadavres,
affaissés.

Et des mains chevillant les pieds à les rompre, corps paradoxal de la peinture, porcelaine de craie, imminence de la poudre (il va s'effriter). Corps de fromage. Une grande figure ici traverse l'histoire de la peinture. Et que garder de toute la peinture, sinon ce passage ? La vie d'Uccello traverse la peinture sur le plan : le théoricien de la perspective ; corps aveugle, machine-témoin d'une dérision. Tenu de sa loi instante, le négatif, le moins *insiste,* comme ses plis.

La récession des eaux, l'acte deux du drame est l'apparition des plis et des cadavres : les deux gestes du gonflement, du ballonnement ; le second acte (l'autre reste) de la peinture qui parle ici, depuis l'instance d'un moins de réel, son système pour un temps, provisoirement suspendu à cette fresque.

Dans ce va-et-vient, du déluge au retrait des eaux, le système de la peinture dans le mouvement des corps ballottés (mais ces corps une fois de plus sont les « figures » de la peinture : et si cette littéralité n'accrochait rien, à quoi sinon à la défection concomitante de ce qui la met en scène tiendrait donc la figurabilité ?). Parler, écrire, suivre la fiction et voir *dans son travers,* quand à chaque instant elle se sature, revenir

la peinture pour incliner la transitivité retorse d'une narration toujours prête à partir mais à chasser, précisément, hors de cette levée disproportionnée des corps, des couleurs sur l'insistance d'un moins de réel dont s'affecte comme son texte, cette peinture.

du poisson bouilli

Les créatures aquatiques mourront dans l'eau brûlante (prophéties II, 402).
De l'eau qui coule en courant trouble, mêlée de terre : de la poussière et de la brume mêlées à l'air, et du feu qui confond sa chaleur avec chacun d'eux.
On verra tous les éléments confondus enfler, en une énorme masse, rouler, tantôt vers le centre de la terre, tantôt vers le ciel ; parfois accourus avec furie des régions du midi vers le glacial septentrion, d'autres fois de l'orient à l'occident, et ainsi d'un hémisphère à l'autre (prophéties 11, 406).

Et les poissons qui sortent de l'eau, dit Ferenczi, ne dirait-on pas de ces animaux tristes, essouflés qui ne peuvent flotter sur la terre. Dans son intitulé « le poisson bouilli », la fable où est comptée dans son indicialité première, sa première scène, l'indicialité nulle de la peinture.

La stéréographie de la peinture dans des corps comme produit de la couleur. Il faudra également voir, pour ses effets de vérité, ce qu'en précipite dans la reproduction photographique, le noir et blanc.
(ce qui s'impose aussi à la lecture du dossier du *Déluge* :) le personnage de Noé est-il, selon la perspective, en proportion à l'arche, à l'ensemble des figures. Mais ce qui se dit, dans ce moulage soutenu instamment (et jamais cet adverbe n'a été aussi justement soutenu), c'est que ce corps tenu par les figures n'y tient pas, hors de leur mesure il les traverse, passe immobile l'espace, saisi dans un prisme diaphane : toute la peinture et sa fiction, profonde, est bien la toile, le fond, le mur sur quoi il passe mais chevillé, attaché comme par son ombre, par le montreur de marionnettes. L'ombre se prend aux pieds et fuit la tête. Corps sans ombre. Sa loi traversée : « la fiction est la profondeur de ce qui se produit sur le plan ». « La peinture s'inaugure, scéniquement, se désigne de l'indéfectibilité d'un moins de réel. » « Le corps n'est dans la peinture qu'un pli de plus. »
« *Pour figurer le vent, outre le fléchissement des branches et le rebroussement de leurs feuilles à son approche, tu représenteras les nuages de fine poussière mêlés à l'air troublé.* »

La peinture s'inaugure non-chronologiquement, sémiquement (?) de l'indéfectibilité d'un moins de réel. « Comment peindre le vent » : comment représenter en peinture ? le vent.

Le vent de la peinture n'ensemence proprement rien.

Espace, sur son enfoncement, piétiné de figures dénivelées, bousculé (par les volumes, les couleurs, les proportions retorses) comme si tout à coup, après un suspens immémorial, toute la peinture (soutenue dans son mouvement de ces deux coulisses de bois) *versait* sur nous, comme d'une voiture, comme une eau. Comme la couleur rendue à sa liquidité. Mais ici il n'y a pas d'eau, terre sèche, les effets du vent. L'eau n'est, en ce qu'elle touche justement la peinture, que la couleur du corps (prise dans un arc, du corps bombant dans la couleur, du corps pris en scène dans l'arc de la couleur). Une femme une fois de plus crache (ne rejette pas) — c'est la femme-jet, le corps amniotique — l'eau de la peinture.

le batteur :

Le mouvement même de ce joueur de golf pose, dans la violence qui annule la dérive de son socle, un visage masqué et le retrait (accidentel) de l'expression aux traits du visage n'est-elle pas la pression même du corps, qui le défonce ? ; les yeux et les pommettes noyés, noircis, émettant de l'ombre. Un masque, une craquelure de la peinture qui aveugle ici une de ses figures. Un carré noir à ce texte : « le sujet de la peinture est aveugle » (c'est un signifié du système). De ses pieds non dessinés, non déliés, massifs. Sa chevelure est ourlée, comme un turban, contre le vent, frisée par derrière dans le vent de la peinture (ces boucles, en lignes brisées, comme le signe de l'eau dans toutes les écritures, créneaux en repeint verdâtre sur le mélange blanc-vert-noir, rappel en ce point de la soufflerie).

De la peinture comme de l'autre texte (celui de la littérature qui est toujours « en cours d'écriture ») ce qui la constitue est peut-être d'abord que l'on n'en saisisse que la complexité (et non le sens ; contrairement à l'idée qui voudrait qu'ici le sens vienne avant le travail et avant ce travail qu'est la signification : la fabrication du signifiant ; car ce n'est pas du signifié qu'elle fabrique, qu'elle usine, qu'elle *dérive* opératoirement), sans pouvoir jamais dire quand il s'arrête ou qu'il n'y a plus rien derrière mais qu'il « navigue », sur l'histoire. Car ce pouvoir-dire n'appartient qu'à la peinture, pas de batterie qui s'en saisisse, et c'est un pouvoir de l'*hapax :* d'un texte sans répétition mais qui se pluralise sur des fois uniques. Et que la topologie des figures tient paradoxalement (dans un travail de « leur » négatif) de ce qu'elles ne prescrivent qu'imparfaitement le sens (elles ne sont pas les contremarques de leurs signifiés comme l'eût voulu l'iconologie) mais qu'elles sont exactement prescrites dans le mouvement même qui les déborde, qui les excède : c'est cette économie imprévue, comminatoire de tous les éclatements scéniques, qui assigne les figures. En ceci que les figures ne dérivent pas de liaisons, de principes d'ordre ni d'une grammaire sauvage que la langue, le discours viendraient remplir, solidifier, assoler. Comme le contrat de la représentation.

Le discours, la langue (dont la perte est jouée instamment dans ce drame) ne sont pas le complément de la représentation ; la frange, la grille qui en nourriraient, contradictoirement, de leur perméabilité (en laissant « passer » du sens) l'espace défaillant. Le grand balayage d'un ordre des mots. Le langage est pris ici non de son complément, de son programme, déjà tracé en creux, en blanc (« la pulsion de représenter » écrit, à peu près, Vasari, serait le refus, le détournement emphatique des corps de la grammaire et cette emphase figée, comme les statues, les signes d'un déni de langue). Ce qui joue non-scéniquement, idéologiquement la représentation ce n'est pas une sommation instante du discours *derrière* les figures mais que le langage soit appelé et mis en scène d'écriture de son impossible spécifique.
... promenade sur les obscaenia de la fresque de cette grande concrétion caséeuse, de cette grande poupée caséique solidifiée qui est le nom d'Uccello. Et qui ne dit pas que « le sujet est un effet du signifiant » ; plus sourdement, par le travers, parti, glissé, partagé ici et dans cet autre travail oblique, le nom propre soutient de sa dérision, définitivement cette autre loi, retorse, vacillante — qui fait retour au fond dont elle s'arrache — provisoire, de la peinture.

Mais laissons un blanc (de distance) dans ce jugement, dans cet arrêté, au moment de son prononcé :

« C'est de ce préalable théorique que se soutient une analyse... » — mais préalable dans quel temps, si c'est elle qui le produit, préalable (il faut s'y tenir) entièrement saisi de son effet d'après coup — et notamment de cette loi :

(passage sans cesse en travers des figures de cette statue de caséine durcie, amincie, ludion collé à son socle de couleur brune — « appuyé » par terre de ses deux pieds droits sur la même ligne, et dans les mains qui s'y accrochent pour se hisser au niveau d'une vue de la peinture (cette figure qui sourd du sol, souffleur de ce théâtre, aplatie, laminée, épatée, renvoyée dans la fresque), les mains, le regard calme, surgis de la couleur, font « passer », droite, la signature)

« mais loi qu'il faut attacher, incertaine, à ce passage unique : de la mise en dérision, en détour, du sujet : que *la construction du signifiant est en ceci dénotée que la perte du sujet topique lui est inférable.* Et du sujet topique qu'il est ici l'envers soudé, le côte-à-côte chevillé bifacial d'un sujet d'écriture. Et de sa converse : que la perte du sujet topique (ce qui précisément nous occupe) se dénote dans ce qui s'en infère d'une structuration du signifiant.

l'ombre :

L'ombre, comme un frotté du corps, cette espèce de positivité du signifiant est ici ce qui bouge constamment. Elle est saisie non pas d'un site du corps topique mais pourrait-on dire, d'un enjeu positif ; son enjeu n'est pas le calqué, le décollé, le simple hors-jeu du corps, son enjeu est cette « mise taxinomique ». Non pas un complément mais un corps varié (tout comme le mazzocchio est un corps de peinture durci, solide et pris en tournant d'un pouvoir comminutif : sa dispersion — celle qu'il règle et qui lui appartient — est le gain, gain de plaisir, d'un ordre nouveau, inouï). L'ombre, doublure défaite, estompage sans corps est alignée, profilée dans une perspective paradigmatique.

« On verra souvent un homme devenir triple, et tous trois avanceront ensemble, et souvent celui qui est le plus réel, l'abandonnera » (de l'ombre projetée par le soleil, et son reflet dans l'eau en un seul et même temps, prophéties II. 405).

Le rôle joué économiquement par l'ombre relève ici d'un calcul de l'effet d'où se reprend le signifiant. La peinture présente métonymiquement sur le plan les éléments d'une topique : les mêmes éléments servent à la fois la substruction de la peinture, les embrayeurs de la fiction comme texte autonomique dans la peinture et comme texte autonymique de la peinture. Aussi peut-on dire que toute figure est ici une figure de travail, contradictoirement : elle travaille jusque dans les lecteurs structuraux (lexies) sur des appels de textes dont la peinture permet la mise en jeu (mais elle est bénéficiaire de cette mise en scène) momentanée, contradictoire. Cependant la peinture ne *tient* pas (structuralement) à la figurabilité des textes où elle se cite. Son insécurité topique en fait le lieu fantasmé (et non l'objet fantasmatique) de plusieurs écritures. C'est l'objet intersectionnel (plus que différentiel) de ce que pendant des siècles la littérature n'a pu conjoindre : un texte dont

la topique est détruite et redistribuée sur des corps « étrangers » par le travail (la signification). Le jeu de la peinture (ce qui en ferait une représentation) n'est pas un supplément de fantasme (de littéralité) dont la langue, le discours ne disent que le peu ; c'est que justement, passant d'une économie à l'autre (de la littérature à la peinture) il n'y a plus de fantasme, parce que le référent n'est plus le fantôme du signifiant : que la peinture travaille *à* une moindre indicialité du référent et de résoudre négativement la conversion signifiante du référent. La topique signifiante est dispersée sur la perte active (dans un travail) du référent comme signifiant. Ce qui est déplacé (et ce déplacement est un carrefour d'écritures) c'est une fonction indicielle : il n'y a pas de pertinence minimale du référent parce qu'il n'a pas de couleur (de système).

Passer du texte à la peinture (par exemple du texte sadien qui va vers le tableau vivant — le fantasme qui le fait « tenir » et le désécrit — à la peinture) c'est précisément voir que le fantasme n'est pas un embrayeur de conversion entre les deux textes, mais qu'il disparaît.

La peste d'Athènes 3

la disposition

celui qui réchappait de cette perte d'un sang noir
voyait la peinture descendre dans les articulations et surtout dans les couilles.
Epouvantés d'être déjà sur ce versant, ils tentaient de vivre en tranchant leurs parties.
D'autres vivaient encore sans pieds ni mains, et d'autres encore sans yeux : c'est jusque-là que la peur de mourir avait enfoncé sa pointe.
Et même il y en eut que saisit l'oubli de toutes les choses au point qu'ils ne pouvaient se reconnaître.
Étendu, immobile, regardant déjà ses funérailles celui-là se divisait.

les plis :

Dos de la femme au mazzocchio. Le pli florentin est appuyé de repeints de couleur blanche : cette figure de peinture présente ici selon une nécessité manifeste ce qui tient à son jeu dans la figuration ; c'est un énoncé apodictique qui tient au système (tel un ongle « incarné ») : comme autre figure de l'aveuglement elle tient, de son dos, « ce qui ne voit pas dans la peinture ». L'espace de la fiction est un pli tragique dans sa minutie (— puisque le Déluge de la peinture est joué ici sur une disproportion des effets : les objets, les corps, leur mise taxinomique sont renvoyés à une sorte d'immensité de la nullité du travail de la peinture — il n'y a pas ici de drapé dramatique qui reprenne, depuis un théâtre prescrit dans sa rhétorique, un drame de la peinture). Ce qui est touché sur le dos de la femme et dans les deux croupes qui l'asseyent (croupe de la femme, croupe du bœuf qu'elle monte) c'est l'aveuglement domestique d'un corps de peinture (son incongruité dramatique) qui entre, de biais, vers le centre de la fresque. Ici comme dans le bazar oriental la fin du monde n'est que l'insécurité des marchandises : elles ne se repèrent que dans une défaite taxinomique : sans ordre, mais pourvu de lieux transitoires, tout objet dans son flottement est trans-historique ; il traverse à la fois tout un corps de fiction et la règle de la

figuration : traversant du même mouvement l'ordre, toujours supposé, d'une topique signifiante et prenant de biais, comme corps sans répétition, l'histoire de la peinture. Sa place infime signe, comme pièce maîtresse et catégorème instable d'une fiction (la figuration du Déluge), un grand dérangement de l'ordre cosmique. C'est de ce signifié laborieux que se touchent les signifiés du système ; c'est aussi de là que la signification « usine » du signifiant.

Toute figure signale ici l'apparition du sens dans cette instabilité taxématique : celle-ci n'en est pas la restriction mais, exactement, l'économie.

l'arche, l'orgue, le meuble :

Les arches constituent ici deux meubles basculés, dont le chavirement littéral désigne la dérive, et dont l'écartement est axé sur un point dont part, en un des points de fuite, la figure générale de la déhiscence. Cette figure organise scéniquement la fresque ; la « fresque » historique, immobile, prise en gel dans un mythe qui ne saurait commencer ailleurs que dans l'indicialité des basculements simultanés du temps — et des chronies — qui l'exposent et gardent le pouvoir — en condensant tous les effets sur une scène qui n'est articulée, liée, polie que de la récurrence de tous les déchirements, divisions, ruptures qui la parcourent comme scène unique — pouvoir inouï, dans un théâtre auquel Uccello n'a jamais été pris, de constamment « soustraire » au récit. Ce qui organise cet espace n'est pas (selon les « leçons » de la perspective) un théâtre métaphysique, une thésaurisation du sens garant d'une annulation du travail signifiant : c'est une figure violente hors du discours, mais non sans langage, et qui ne mobilise qu'un acteur non mimétique : une violente méprise quant à l'espèce (et à l'espace même) du signifiant; qui, tout en atteste d'une division nette, ne s'en laisse pas compter.

Entre les deux temps fabuleux (renvoyés ici à une chronologie nulle du travail signifiant), entre les deux arches (ce qu'elles « contiennent » ce sont aussi, hors du théâtre de la peinture, deux temps nuls, un avant et un après « improbables » de la peinture : leur écart fait apparaître un dedans de la peinture comme le dehors de ce qu'elles enferment : un plan basculé d'écrasement des corps enfoncés, flottants), l'espace de la fresque triangulé, un peu comme une part de gâteau, est un temps intercalaire de la fiction, du récit : son ralenti total, la démultiplication qui permet d'en exposer les figures comme figures de peinture ne faisant pas retour au récit dont elles s'arrachent (et cette sorte de noyade dans la peinture est-elle autre chose qu'un très lent arrachement — qui mobilise tous les taxèmes de la peinture — à la raison fabuleuse, mimétique, des corps d'images ?).

L'espace comme un temps intercalaire dans la fiction (aucun discours de prescription, aucun savoir testamentaire, aucun préalable décédé du savoir biblique ne peut sommer ce texte de peinture) c'est la déclinaison, exactement, des deux moments de l'histoire biblique : la troisième dimension n'est-elle pas, dans le détour qui rassemble, en place d'une figuration, toutes les prosopopées de la peinture, la mort jouée jusqu'au fond, jusqu'à l'ultime point d'écrasement des figures et de partage des couleurs, le meurtre, le refus, touchés du doigt, du Testament comminatoire de la représentation ?

La troisième dimension n'est pas, dans un jeu de la figurabilité, la profondeur en supplément, en greffe, d'un code du savoir. C'est la réécri-



ture, intercalée, déphasée de ce que ce code *ne fait* pas *écrire :* la peinture.

la récession des eaux :

à gauche le Déluge ; à droite le retrait des eaux : les termes du jugement dernier (la classification, dans l'ordonnance des dénominatifs, emporte un pouvoir eschatologique : c'est toute la force — jouant sur une scène qui tend à les « confondre » — des actes, des moments de la taxinomie). Ce qui se porte dans la classification, en ce qu'elle suppose la fresque déjà peinte ou la reprend sur son programme, c'est la mise en place d'un signifié du système : « la peinture laisse derrière elle, et la couleur en emportant de l'autre côté — sur la dénotation d'un premier acte — son indicialité symbolique, des corps exsangues, déposés, rejetés, en report sur le fond brun latéral ». En même temps le fond, le dernier mur dont s'enlèvent dans les figures les actes de la représentation, est le fonds investi (sur sa gamme différentielle) : le brun-marron, témoin d'un plus-de-couleur non réductible aux figures, qui présente dans la fresque le panneau de bois (la tavola) de la peinture (ancienne). Et le fonds pulsionnel *non traduit* de la peinture : dans la pulsion anale, une « bouche » de la peinture. Le plan basculé d'un report et d'une déjection de tous les corps échoués de ce côté-ci (et qui n'y tiennent littéralement plus) : « les hommes, morts, traverseront leurs propres boyaux » (Vinci, prophéties). (En chaque point, comme « un prisme d'obscurité tournante » (Roland Barthes), la peinture touche le texte dont elle s'écrit.)

Comme par une décision d'Uccello, les ombres seront portées à gauche, hors du lieu où il se produit scéniquement, avant la récession des eaux. Mais c'est donc d'un effet rétrospectif la partie de droite, regonflement des corps sans ombre, dénotée, dirait-on par une fin de scène, qui éclaire la partie gauche (la nage, la noyade, l'immersion, la bataille comme le ralenti précipité, saccadé, sur chaque figure d'un même mouvement lié, « comment surnager dans la peinture ») et l'éclaire dans l'exacte proportion où elle ne cesse de l'ombrer, la divise, en noircit les moments.

travail de la peinture : le deuxième corps profilé sur l'arche dans le paradigme du décollement (« cette figure de peinture est un sujet aveugle »). Nu, étude d'anatomie dont la tête couronnée de feuillage est agitée d'un vent (dans les cheveux ici, zébrures, lignes brisées de l'eau en repeint sur la masse, le casque des cheveux), dégrévée de son ombre et, brandissant dans la perspective la massue qu'un premier personnage (celui que prend le carcan tournant du mazzochio : figure des couleurs/module instable de la perspective) assène, sur le plan, et vers le cavalier qui entre dans le plan (la tavola) l'épée brandie (produisant cette lame qui tranche toutes les figures scéniquement — et les coupe comme signifiés du système —, de leurs topos : c'est-à-dire de l'univocité d'un pouvoir sémique rassemblant les objets égaux sur un seul corps : ce que la perspective disperse c'est cette fonction multiple, pansémique, d'un pouvoir prismatique du corps (mais ici un seul corps — le mazzocchio — classe, en tournant, les arêtes, les facettes simultanées du sens).

/ Et cette graine jetée, au vent de la peinture c'est le vieux Noé (le vieil Uccello dans cet autoportrait) sortant son buste par une fenêtre du fond latéral de la peinture et qui cueille d'une main parcheminée le

Le détail érodé sur le cliché laisse jouer les plans : l'espace de la fiction n'est pas un espace nettoyé : ôtés les corps, il en reste le mobilier, c'est-à-dire le programme d'une seule couleur (le marron) ; selon sa prescription symbolique le mobilier marron (espace déjecté des corps) est l'entonnoir, la nacelle fécale qui contient ces « rôles » : *inter urinas et faeces nascimur.*

C'est pourquoi la peinture joue (contre la fiction qui tend à la diviser) une scène unique ; ce sont, en report des deux actes narratifs, les corps qui sont divisés sur une seule scène. A la double scène sont ici substitués, sur les deux arches en vis-à-vis, deux panneaux basculés, sans glace, passés au brun de tain : ils ne réfléchissent proprement que les rayons réfractés composant le toit de cet espace (les rayons ne renverraient qu'un toit, une trame, un filet de la fiction ; pour la pêche de quels poissons ? bain de jusée d'où sortent les corps...). Ils ne lisent des personnages que le dos à dos des figures et leur division. La couleur du miroir, son eau est ce qui a coulé au sol comme le fond liquide de la peinture (dérive, noyade, bain de mercure ou bain de jusée de la tannerie). Ce que donne la peinture dans le tain marron du panneau de bois c'est l'envers du miroir : la couleur du miroir (comme sa fonction) est proprement la fiction de tous les corps de peinture comme moments (membres épars, corps tronqués, statufiés, divisés : tout le vocabulaire de l'Unheimlichkeit) d'une couleur négative sur les indices d'iconicité.

rameau d'olivier de la colombe, et qui bénit son double de fromage, et qui regarde l'homme du tonneau (Jérôme Bosch) qui regarde de dos la statue du sujet qui passe, enturbannée, dans un drapé florentin /

Etonnant, en passant, de cette peinture prise indéfiniment dans une procession de la peinture et qui *produit,* en comptant même les masques qu'y colle la lèpre de la fresque, toute une histoire de la peinture : Masaccio au fond de la fresque, et Poussin ; dans le corps brandissant la massue, une esquisse aux trois crayons de Michel-Ange (bataille de Cascina, Incendie) ; dans l'homme sortant du trou / du tonneau : Jérôme Bosch et une figure du Jugement Dernier de Signorelli ; le corps en raccourci à droite est un Mantegna (note Vasari). Où est donc Uccello en tout ceci ? Il est ce qui peint, de toutes ses faces, par avance, le retard de la peinture. Et ne peint-il pas d'un grand mouvement — dans cette fresque — par avance, l'asymbolisme de toute la peinture ?

Ce corps pris dans une double métonymie, dans deux séries paradigmatiques, abat, d'un large mouvement de massue, libère, enfin, un problème de peinture, l'anatomie.

Le même corps, carrefour blanc des séries (les trois corps, les trois ombres/métonymie étirée de cette lente bataille des massues), aveugle, de la lèpre, d'une chimie de l'eau et des colorants sur la fresque de Florence, arc-bouté, bandé, caressé-lumineux et qui détient sauvagement (et qu'est-ce que cette massue, métonymie du corps, de la forêt ?) le secret de la survie, de la jouissance : qui dérive à grandes secousses vers le fond, en sens inverse, sur son îlot. Corps, autre corps, stéréographie de la peinture : grands coups de gong sur l'arche : l'orgue, le pianiste (tous les corps montent, s'enfoncent : jeu du bouchon), la soufflerie rapsodique. Lorsqu'elle s'écrit, la peinture s'affecte d'une déclivité qui la redresse.

les coques, les craques

l'écaille sautée

multaque per populi passim loca prompta uiasque
languida semianimo cum corpore membra uideres
horrida paedore et pannis cooperta perire
corporis inluuie : pellis super ossibus una,
ulceribus taetris prope iam sordeque sepulta.

sur le corps plaqué contre l'arche, une écaille de peinture en sautant a emporté le visage. Vertige de ces écailles sautées comme si un coup d'ongle faisait transparaître sous l'émail une autre profondeur du texte, à vrai dire seulement devinée puisque la lucarne dont elle est encadrée ne laisse apercevoir qu'une couleur unie. Mais cette couleur transparaît aussi de ce qui est au travail dans le premier texte. Et ce « démonstratif » dans l'éclat sauté (bien différent d'un autre système d'éraflure du texte, les moisissures, les griffures) ne désignerait peut-être que la *défectibilité* de la peinture. C'est aussi ce qu'indiquent les deux reproductions les plus pâles (clichés sur des photographies en noir et blanc) : il semble que ces perturbations se suivent comme autant de prescriptions du texte de la peinture. Les moisissures sont posées sur le plan, à sa gauche comme un effet de l'eau ; les griffures, les émaillages négatifs sont, sur le

panneau de gauche, un effet du vent, de la pluie. Les points sautés par le jeu du bois ou l'arc-boutage des corps. Une grande fissure partant du ciel coupe l'arbre en diagonale, entre les deux corps qui se séparent. Cet espace, sitôt qu'on y prend garde, apparaît zébré, tacheté, soulevé d'un léger souffle sous la couleur. Il y a ainsi des degrés d'usure comme un code (d'usure : de politesse), un protocole de la peinture (et des premières feuilles appliquées, des points de colle qui restent comme un vernis opaque) : ne pas donner tous les textes à manger au même temps ; les textes anciens qui transparaissent (c'est leur effet de surprise) sont l'oubli sur lequel « vient » la peinture ; comme s'il y avait derrière la peinture un espace dont tout le pouvoir était de « craquer » le premier pour s'y montrer.

vie d'Uccello

Uccello est un système obsessionnel. Vasari notait sa fétichisation forcenée : la perspective, les couleurs, la fascination du détail, les constructions, l'obsession animalière. Uccello a peur du fromage (d'une peur ontologique). Pontormo de son côté mange quotidiennement des œufs en quantité fabuleuse (son journal consigne jour après jour cette ingestion monstrueuse : il compte les œufs). Avant son clivage ou en lui-même le sujet est le carrefour de plusieurs textes contradictoires. Sa symbolisation (son travail) est sa sortie hors de ces textes. Le sujet est le nœud aveugle, traversé, de ce qu'il ne peut lire en un seul temps. Un hiatus dans le temps du travail signifiant.

La peste d'Athènes. 4

fin : le début, le débat. Qui donc au fonds, dans le mannequin, gît ? Un corps volé, une sépulture indue.

Namque suos consanguineos aliena rogorum
insuper extructa ingenti clamore locabant **(la bouche carrée, noire)**
subdebantque faces, multo cum sanguine saepe
rixantes potius quam corpora desererentur.

au début, d'une position de ce qui gît à l'autre place, le débat, la rixe plutôt, enfin, que déserter les cadavres.

Il n'y a dans le tableau athénien qu'une forme, dit Lucrèce, l'allocuté : « Tu verrais leurs corps souillés, mais tu ne peux les vêtir », une seule personne : l'allocuté.

Sed a quo verba proferentur ? **l'allocuté.** ***Uideres membra.***

Toute la symbolisation tient (et tout le système de la peinture) à ce manque actif. Personne ne dit Je : allocuteur y est une *adresse*, c'est le sujet mythique dont la prolifération travaille les corps de la peinture.

Jean-Louis SCHEFER.

(Extrait d'une étude, à paraître, sur le *Déluge Universel* d'Uccello.)



La TABLE DES MATIERES des numéros 160 à 199 (novembre 1964 à mars 1968) des CAHIERS DU CINEMA est sortie des presses.

Elle comprend 84 pages sous couverture cartonnée, au format de la revue (21 x 27 cm), et comporte les rubriques suivantes : Auteurs - Metteurs en scène - Cinéastes divers - Cinémas nationaux - Textes sur la théorie et l'histoire du cinéma - Technique et économie - Télévision - Livres de cinéma - Revues de cinéma - La critique de cinéma - Festivals - Filmographies et biofilmographies - Index des films.

Elle est en vente dès maintenant au prix de 19,50 francs.

Nos abonnés continuent à bénéficier du prix spécial de 16 francs (joindre la dernière étiquette d'expédition).

(A découper ou à recopier et à nous renvoyer.)

Veuillez me faire parvenir .... exemplaire(s) de la Table des matières nº 160 à 199.

Je vous règle ci-joint au prix de .... francs franco, par ....

Nom .... Prénom ....

Adresse ....

La Révolution Culturelle dans les studios en Chine

par Joris Ivens et Marceline Loridan

I

Avant de parler du cinéma chinois aujourd'hui, afin de mieux le comprendre, il importe de savoir que la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne a « commencé » par la parution d'un article publié à Changhaï en novembre 1965, lequel critiquait un opéra historique intitulé *La Destitution de Hai Jouei*, écrit par Wu Han. Il fut suivi de beaucoup d'autres critiquant des films, des romans, des opéras, etc.

Il n'est pas sans importance que ce soit le domaine artistique qui ait été pris pour cible au début. Les exemples négatifs de l'U.R.S.S. ont conduit Mao Tsétoung à poser cette loi fondamentale : la socialisation des moyens de production ne suffit pas pour que la classe ouvrière ait le pouvoir. Si l'infrastructure d'une société devient socialiste, et que la superstructure n'est pas profondément révolutionnarisée, la division sociale du travail se recrée suivant les principes mêmes de la société capitaliste (c'est ce qui s'est passé en U.R.S.S.) ; les classes subsistent dans la société socialiste, il y a donc lutte de classes, et il en sera ainsi tant qu'il y aura au monde des peuples opprimés. Ainsi, même si la bourgeoisie est détruite en tant que pouvoir économique après la prise du pouvoir par le prolétariat, les idées de la bourgeoisie ne s'effondrent pas pour autant, elles sont tenaces. Et c'est au niveau de la superstructure, et entre autres dans l'art et la littérature, que la bourgeoisie va tenter de reconquérir, par de nouveaux moyens, le pouvoir. Mao Tsétoung a écrit à ce propos : « Pour renverser un pouvoir, on doit nécessairement et en premier lieu préparer l'opinion et travailler dans le domaine idéologique. Cela est vrai aussi bien pour les classes révolutionnaires que pour les classes contre-révolutionnaires. »

Si le prolétariat ne prend pas le pouvoir dans le domaine de la littérature et de l'art, s'il ne crée pas un art authentiquement prolétarien au service des larges masses, la bourgeoisie ne manquera pas de le faire. L'un comme l'autre cherchent à transformer le monde suivant leur propre conception ; si l'art n'appartient pas au prolétariat, il sera repris par la bourgeoisie.

Pendant seize ans, la lutte de classes fut acharnée sur le front culturel. Jusqu'en 1964, l'Opéra de Pékin mettait toujours en scène des propriétaires fonciers, des généraux, des empereurs, des princes, tous les personnages du passé féodal de la Chine. L'Opéra de Pékin restait le « monument immuable » qu'il avait toujours été depuis des siècles, incompréhensible pour qui n'en possédait pas les arcanes, principalement réservé à des cercles restreints. Sur trois mille troupes théâtrales existant en Chine en 1966, deux mille huit cents étaient des troupes de ce répertoire. C'est ainsi que les tenants de cette culture avaient créé des troupes de l'Opéra de Pékin dans de nombreuses villes de Chine où personne ne comprenait le pékinois.

Dans le domaine du cinéma, la lutte fut aussi âpre. Un film de fiction, *La Vie secrète à la cour des Tsing* (réalisé en 1951), et qui fut projeté dans toute la Chine, en est un exemple. L'auteur dénature la révolte des Boxers, grand mouvement de lutte contre les impérialismes et les féodaux chinois, en la présentant comme une émeute sauvage menée par un troupeau de fous et de monstres. Il montre sous un jour favorable l'empereur et ses idées sur le capitalisme. Mao Tsétoung avait critiqué ce film, mais Liou Shao Chi l'avait défendu, puis avait feint de charger un historien de rédiger un article rectifiant les erreurs historiques, mais cet article ne fut jamais publié. Il en fut de même pour un autre film, *La Vie de Wou Xun* (réalisé en 1951). Le héros en est un enfant qui ne peut fréquenter l'école tenue par des mandarins. Etant parvenu malgré tout à s'instruire, il reste un chaud partisan de l'ancienne culture féodale, et pense que l'école est le seul moyen pour le peuple chinois de se libérer : il suffit que tous les enfants aillent à l'école pour que la Chine se transforme — alors que la Chine était en pleine révolution ! L'auteur présentait les paysans sous un jour péjoratif, insistant sur leur inculture, etc. Beaucoup d'autres films pourraient être cités.

Porter à la scène ou à l'écran ceux qui jusqu'alors en avaient été tenus à l'écart, ou n'y figuraient trop souvent que pour y être méprisés, c'est-à-dire 90 % du peuple chinois, telle a été dans le domaine artis-

tique une des grandes victoires de la Révolution Culturelle.

Il ne faut cependant pas tomber dans l'erreur de croire que « tout était à rejeter ». Il y eut aussi des films qui exaltèrent la ligne révolutionnaire : *La guerre des souterrains, La guerre des mines, De victoire en victoire* — pour n'en citer que quelques-uns.

Tous les films critiqués ressortirent pendant la Révolution Culturelle, et furent projetés dans toute la Chine. Les larges masses se saisirent de l'arme de la critique. Ce fut un débat sans précédent. Il importe de préciser qu'en Chine, il n'y a pas de censure comme en U.R.S.S. Pendant notre séjour, on nous a dit : « Les films sont faits avec l'argent du peuple : il a le droit de voir et de critiquer ce qu'on fait en son nom. »

primes (copié sur l'U.R.S.S.). Par exemple, quand on faisait une version étrangère, les cadres, les rédacteurs, touchaient une prime au nombre de bobines. Une expression courante entre les rédacteurs était alors : « Combien t'en as foutu dans le moulin aujourd'hui ? » (Entendez : « Combien de fric tombe dans ton escarcelle ? »). Les réalisateurs, les rédacteurs, se préoccupaient avant tout de leur réussite sociale, de leur renommée. Leur niveau de vie, supérieur à celui des ouvriers et des paysans, leur vie en clan fermé, loin des préoccupations du peuple, les coupait de 90 % de la population. Liou Shao Chi favorisait cet état de choses ; la renaissance d'une nouvelle classe privilégiée était la condition nécessaire pour reprendre le pouvoir conquis par le prolétariat. Avec Peng Cheng, le maire de Pékin, il intervenait dans les studios pour commander des films destinés à servir leur prestige personnel.

II

Le cinéma chinois est né en 1938 à Yenan. Les cinéastes ont lutté avec leur caméra contre les Japonais et contre Tchang Kaï-Chek. En 1949, après la prise du pouvoir, les films tournés pendant la lutte furent montrés dans toutes les salles, jusqu'alors dominées par le cinéma américain. Héritant des structures cinématographiques du semi-colonialisme et de l'occupation japonaise, toutes les salles et studios furent nationalisés. « A cette époque, la ligne rouge révolutionnaire dominait le front des actualités », nous a dit un cinéaste du Studio de documentaires et d'actualités de Pékin, entré dans la lutte en 1936 à l'âge de 16 ans.

Le studio central de documentaires et d'actualités de Pékin (où ont eu lieu les conversations sur la Révolution Culturelle à l'intérieur du cinéma, dont nous citons de larges extraits au cours de ce texte), fut créé en 1953 par un petit nombre de cinéastes révolutionnaires venus des zones libérées, un grand nombre de jeunes engagés dans la révolution juste avant ou après la prise du pouvoir (ils ont aujourd'hui entre 30 et 40 ans), et des travailleurs artistiques ou techniciens venant des studios du Kuomintang, et qui sont restés après la prise du pouvoir.

Les studios de Pékin sont aussi importants que ceux de Changhaï, de Canton, de Sian ou de Shenyang. Comme beaucoup d'industries en Chine, les studios de cinéma ont été constitués à l'image du modèle soviétique, tant pour l'organisation que pour le fonctionnement. Chacun avait, jusqu'à la Révolution Culturelle, plusieurs départements très séparés, avec une bureaucratie très hiérarchisée : fiction, actualités, documentaires, sciences populaires, animation. Comme partout, le système des stimulants matériels était en vigueur : outre le salaire, il y avait un système de

Un des responsables du studio de documentaires : « *Par exemple en 1962, ce fut une année où l'impérialisme faisait un grand chœur anti-chinois. A ce moment-là, la tâche des cinéastes d'actualités et de documentaires était de combattre ce chœur, et d'encourager le peuple dans la lutte. Au lieu de cela, la ligne révisionniste nous a ordonné de faire autre chose ; le pouvoir n'était pas dans nos mains. Par exemple, l'ancien ministre de la Culture nous a ordonné de tourner des films sur Me Lei-Fang (un des plus grands acteurs de l'Opéra de Pékin, célèbre dans le monde entier) et Tsao Sue-Kieng (auteur du roman « Le rêve du pavillon rouge ») ; c'étaient en même temps des films sur l'esprit de l'architecture antique. De même, l'ancien département de la propagande du Comité Central nous a commandé un film sur le poète Tou Fou, et le révisionniste contre-révolutionnaire Sia Yen a donné l'ordre de tourner un film intitulé* La Cité interdite de Pékin, *et toute une série de documentaires sur le palais impérial. Ainsi, ces éléments nous ont détourné de notre orientation, et nous ont fait tomber dans le bourbier révisionniste. C'étaient les ordres du quartier général bourgeois ; la même année, le quartier général prolétarien nous a ordonné de tourner un documentaire sur la situation réelle sur la frontière sino-indienne. Ce film a produit un bon effet à l'intérieur et à l'extérieur des frontières, et le peuple a été stimulé. En 1962, donc, sur quatre documentaires de long métrage, trois furent faits sous la direction du quartier général bourgeois, et un selon le quartier général prolétarien. Vous pouvez voir là un exemple concret de la lutte entre les deux quartiers généraux.*

« *Quant au style de création, les éléments révisionnistes prônaient des théories telles que : variété dans la création, admiration de la beauté, création utile et non nuisible...* »

(Un camarade qui fut responsable d'une fraction pendant la Révolution Culturelle nous explique ces notions) : *« Ces théories ont été créées pour endormir le peuple. Elles ont leur source dans une théorie que nous critiquons aujourd'hui, « l'humanisme et les sentiments humains ». Les révisionnistes disaient que dans la société humaine, il y a beaucoup de choses que toutes les classes peuvent admirer ensemble, des choses qui ne sont nuisibles à aucune classe : par exemple, la neige, les fleurs, la pluie... En réalité, si l'on se contente de filmer uniquement ces choses, cela nourrit des sentiments bourgeois nuisibles à la consolidation de la dictature du prolétariat ; ces théories ont été émises pour détourner les cinéastes de notre studio de la lutte actuelle.*

« Voici des exemples : En 1962, un rédacteur conçut un plan de tournage de quatre films sur les quatre saisons : la pluie printanière, la neige en hiver, les feuilles rouges en automne... Il ne s'agit pas de le reprocher à ce rédacteur, mais c'est pour critiquer la ligne révisionniste gravement erronée. Autre exemple : un capitaliste ressortissant d'outre-mer, Chen Dja-Ken, était venu en Chine, alors on a tourné un film sur son voyage. Il y en a beaucoup d'autres : un film sur des paysages, Arc-en-ciel sur l'Humanité, *d'autres sur « Le feu », « Le chemin », « La main ». Dans les circonstances politiques de 1962 (grand chœur anti-chinois des révisionnistes, des réactionnaires et des impérialistes), il fallait utiliser les caméras comme instruments de lutte, au lieu de consacrer du temps et de la pellicule à des films nuisibles. »*

Le camarade reprend : *« Il s'agit de savoir si l'on considère les actualités et documentaires comme un instrument de consolidation de la dictature du prolétariat, ou bien comme un instrument du révisionnisme. Les révisionnistes étaient parfaitement conscients de la popularité et de l'effet militant des films documentaires et d'actualité, c'est pourquoi ils étaient pressés de prendre le pouvoir ici.*

« Liou Shao Chi lui-même est venu. Nous avons tourné un film sur son voyage en Indonésie, et lui et sa femme Wang Kuo-Mé sont intervenus pour la fixation du thème, de la structure, et même pendant le tournage. Dans quel but ? « Chanter leurs propres exploits ».

« Autre exemple : au moment où le président Mao a lancé le mot d'ordre « Que l'agriculture prenne exemple sur Tachaï »[1]*, Peng Cheng est venu ordonner de faire un film intitulé* Un grand bond en avant dans l'agriculture aux environs de Pékin. *Sa néfaste visée était de s'opposer au drapeau rouge de la brigade de Tachaï ; et au moment où l'on voulait propager l'expérience de cette brigade, lui voulait faire de la propagande pour le « grand bond » de l'agriculture aux environs de Pékin, pour faire valoir la municipalité de Pékin.*

« Il s'agit de savoir si l'on veut utiliser activement les actualités et les documentaires pour propager la pensée-maotsétoung, ou faire des films répondant aux sentiments de la bourgeoisie et des capitulards. Les films révolutionnaires doivent inciter le peuple à lutter héroïquement, mais sous la domination de la ligne révisionniste, on a fait exactement le contraire. Par exemple, on nous faisait faire des films sur la Chine d'aujourd'hui exclusivement à destination des pays étrangers. Et pour cela on nous a fait faire des documentaires sur « La danse des poissons », « La maison de thé », « Comment les tortues boudent ». Les masses étaient opposées à ce genre de films, et moi, qui étais rédacteur en chef, j'avais des remords : pourquoi donc, dans la Chine d'aujourd'hui, faire un film sur les tortues qui boudent ? »

Ainsi, au lieu de montrer les luttes du moment et de l'heure, les studios consacraient beaucoup de temps et de films à raconter la vie des ancêtres et des morts ; et quand on faisait des reportages sur le présent, l'exemple de Tachaï montre bien que la ligne réactionnaire dominait, et qu'avant la Révolution Culturelle, la lutte entre deux lignes était bien une réalité.

III

Lors de la Révolution Culturelle on a critiqué tout ça. Tous les responsables du studio. Les rédacteurs, certains réalisateurs : sous leur direction les travailleurs n'avaient rien à dire. Les « messieurs » travaillaient pour leur prestige personnel. L'art était « leur bien propre », ils faisaient des films pour se faire plaisir sans penser aux ouvriers, paysans et soldats. Comme les ouvriers et les paysans, la majorité des travailleurs du studio, 90 % des travailleurs, n'avaient pas la parole.

1. L'expérience de Tachaï est aujourd'hui le phare de toute l'agriculture chinoise. Des millions de paysans vont à Tachaï pour l'assimiler et s'en inspirer. Il n'est pas possible de décrire ici tout ce qui en fait l'importance et la richesse. Bornons-nous à signaler un point, et non des moindres, afin de rendre le propos compréhensible : le mode de rémunération dans l'agriculture était fondé sur des « points » (à chaque tâche correspondait un certain nombre de points, celles exigeant le plus de compétences étant les mieux payées) ; ceci semble conforme au principe socialiste « A chacun selon son travail ». Mais il s'agit de stimulants purement matériels qui évaluent le travail à la valeur marchande de son résultat. Les plus forts, les plus instruits, les plus habiles, accumulaient beaucoup de points tandis que les autres (surtout les femmes) gagnaient peu même s'ils s'acquittaient consciencieusement de leur travail. Tachaï a introduit un autre mode de rémunération fondé sur les critères politiques, le dévouement à la collectivité, l'honnêteté, la qualité du travail de chacun. Chaque membre de la brigade propose lui-même le nombre de points qu'il estime mériter, et tous les autres donnent leur avis. Liou Shao Chi empêcha la popularisation de cette expérience, et fit tout pour la combattre, allant jusqu'à calomnier la brigade de Tachaï.

Avant la Révolution Culturelle, un rédacteur n'aurait jamais daigné porter des bobines. L'un d'eux, que Joris Ivens connaît depuis de nombreuses années, explique : « *J'ai été très critiqué au cours de la Révolution Culturelle, cela m'a été très salutaire. Je suis descendu de mon piédestal. Pourtant je suis entré dans la lutte en 1936, à seize ans. Avec ma caméra j'ai participé à de nombreuses batailles contre les Japonais et à la lutte contre Tchang Kaï-Chek. Après 1949, je me suis endormi sur mes lauriers. J'ai cru que c'était arrivé. Les responsabilités que j'assumais me semblaient justement méritées. Puis des idées de confort, de facilité de vie me sont venues et, insensiblement, je me suis laissé duper et entraîner. Quand je pense aux fautes, aux erreurs graves que j'ai commises, même à présent que j'en parle, j'éprouve de l'angoisse. Les masses du studio m'ont dit : « Camarade, il était difficile, avant, de t'adresser la parole, même de prononcer une seule phrase », et aussi : « Le travail était classé par degrés, la rédaction était supérieure, les autres inférieurs ». ... Cela montre le divorce qu'il y avait entre nous et les travailleurs. Comment cela a-t-il été possible ? A cause de notre bas niveau de conscience politique en matière de lutte de classes, à cause de l'absence de transformation de notre conception du monde. J'avais oublié la question fondamentale : « Qui servir ? », dans le domaine de l'art. Les ouvriers et les paysans ou la bourgeoisie ? Les travailleurs du studio m'ont beaucoup aidé, ils m'ont permis d'acquérir une compréhension plus profonde. J'ai perdu mes idées révisionnistes et gagné des sentiments de classe, et des amitiés. C'est une seconde jeunesse que je revis maintenant.* »

Comme dans tout le pays, la Révolution Culturelle a connu dans le studio trois étapes principales :

1° L'envoi du « groupe de travail » dans le studio par le « quartier général bourgeois ». Groupe de travail qui, loin de mobiliser les masses, les utilisait comme des sots, et condamnait tous les cadres sans distinction comme éléments de la « bande noire ». Cela n'a pas duré longtemps, mais ce groupe de travail n'en a pas moins développé une ligne totalement erronée.

2° Après la publication du premier « dazibao » du président Mao, et la mobilisation de masse qu'il a entraînée, on a vu apparaître des mouvements de masse, mais des éléments contre-révolutionnaires (le groupe « du 16 mai »), et des responsables révisionnistes, ont suscité l'apparition de mouvements d'ultragauche, sabotant la Révolution Culturelle et excitant les masses à se battre entre elles. Les organisations de masse se sont divisées en deux fractions, discutant sans fin entre elles. Les masses du studio avaient « pris le pouvoir entre leurs mains, mais n'avaient pas vaincu l'individualisme dans leurs têtes. »

Nous avons questionné nos interlocuteurs du studio de Pékin sur la lutte entre les deux fractions dans leurs studios. Deux camarades, responsables des deux fractions en question, nous ont répondu eux-mêmes :

« *Pour parvenir à saboter la Révolution Culturelle, d'abord sur le plan idéologique, et protéger les éléments réactionnaires, la ligne réactionnaire a répandu des idées d'ultra-gauche et des idées fractionnistes bourgeoises. Dans les masses, les idées d'ultra-gauche ont amené leurs tenants à se considérer comme les seuls révolutionnaires, les seuls de gauche. Marx a dit : « Prolétaires du monde entier, unissez-vous », et le président Mao nous a toujours enseigné : « Unissons-nous pour remporter de plus grandes victoires. » Mais les forces d'ultra-gauche se considérant comme les plus révolutionnaires, les seules révolutionnaires, affaiblissaient en fait les rangs des révolutionnaires en rejetant beaucoup de gens. « On apprend à nager en nageant », et il est donc normal de commettre des fautes : la tendance d'ultra-gauche, elle, considérait les erreurs des organisations de masse comme inguérissables, et jugeait les organisations de masse qui commettaient des erreurs comme non-révolutionnaires ou contre-révolutionnaires. Quant aux idées fractionnistes bourgeoises, elles constituent une nouvelle mouture d'idées critiquées depuis toujours par le président Mao.*

« *A côté de ces facteurs objectifs, il y a un facteur subjectif, notre conception du monde bourgeoise, incomplètement transformée. L'individualisme se prêtait très bien au développement des idées d'ultra-gauche. Au cours de la révolution culturelle, beaucoup de choses nouvelles apparaissaient, et la compréhension de ces phénomènes était plus ou moins rapide selon les camarades. On commence par examiner les choses de façon restreinte, ou locale, et pas générale : cela n'est pas en désaccord avec le matérialisme dialectique. Et au fur et à mesure du développement de la lutte, les larges masses élèvent leur conscience politique de la lutte entre deux lignes, et les fractions n'existent plus. Le président Mao a dit : « Il faut chercher les points communs importants, tout en conservant les petites nuances des différents points de vue, et chaque côté doit faire sa propre autocritique.* »

L'autre camarade ajoute : « *Je voudrais donner un exemple concret, celui du problème des cadres. Avant la Révolution Culturelle, j'avais étudié l'article du président Mao : « De la juste solution des contradictions au sein du peuple », mais je ne l'avais pas bien assimilé, et c'est pourquoi, au cours de la Révolution Culturelle, je n'ai pas appliqué l'enseignement du président Mao selon lequel « l'écrasante majorité des cadres sont bons ou relativement bons ». J'ai été*

influencé par l'ultra-gauche : tout soupçonner, tout abattre. Envers le responsable qui vient de vous parler nous avons commis des fautes ; nous ne l'avons pas libéré à temps, nous le considérions comme un ennemi ; quand nous jugions un cadre, ce n'était pas d'après toute son histoire, mais d'après un moment seulement. Un camarade comme lui a apporté une grande contribution au mouvement révolutionnaire, et si j'ai agi ainsi, c'est parce que, influencé par l'ultra-gauche, je me considérais comme le plus révolutionnaire. »

3° De ces deux premières étapes se dégagea cette vérité qu'on ne peut mener la révolution dans la superstructure en s'appuyant uniquement sur les intellectuels. C'est alors que le président Mao lança le mot d'ordre : « La classe ouvrière doit diriger en tout ». Les ouvriers et l'A.P.L. sont venus travailler dans le studio, et promouvoir la « triple alliance ». A travers la critique des idées d'ultra-gauche, et l'autocritique des responsables des deux fractions, l'unité est revenue dans le studio. Un comité révolutionnaire a été organisé, composé de travailleurs des studios et des laboratoires, de techniciens et de cadres, nommés par les masses. Ces représentants sont révocables, mais les travailleurs disent : « *Aujourd'hui, nos responsables ont notre confiance, c'est nous qui les avons choisis ; si l'un d'eux fait une erreur, le problème n'est pas de le renvoyer, mais de l'aider à la corriger, afin qu'il transforme bien sa conception du monde. Par les critiques que nous faisons, nous l'aidons, et c'est en même temps un mouvement d'éducation sur la lutte de classes pour tout le studio.* » On a simplifié les structures administratives, le comité est à la fois organe administratif et organe politique ; on ne sépare plus l'Etat du Parti.

Après la Révolution Culturelle, un système intitulé « lecture quotidienne du président Mao » a été institué dans le studio : une heure chaque jour, quelles que soient les circonstances. Un changement radical s'est produit dans les méthodes de travail des rédacteurs, qui travaillent maintenant de façon collective. Tout le personnel prend part à la création, même les ouvriers qui travaillent à la chaudière ; lorsqu'il part travailler avec un opérateur, le chauffeur participe au travail, par exemple en aidant à régler les distances. Et quand le film est développé, l'opérateur va chercher le chauffeur en lui disant : « L'œuvre collective est prête ». Par exemple encore, le rédacteur du film 31ᵉ *championnat international de ping-pong* était auparavant un monteur ; les autres rédacteurs l'ont aidé, et le film est devenu réellement une œuvre collective. A présent, chacun assume une quantité de fonctions, et non plus une seule ; un opérateur est aussi assistant, rédacteur, etc. Lorsqu'on organise une projection, c'est le rédacteur qui apporte les bobines, prépare le thé, nettoie la salle, spontanément. Ces petits exemples montrent quel est le changement au niveau individuel chez le personnel du studio.

Ces changements dans l'esprit des travailleurs se traduisent dans les œuvres, et également au niveau de la production. Le studio fut remis en fonctionnement en mai 1970. De mai à décembre, en sept mois, ont été produits 30 séries d'actualités et 25 documentaires de court métrage. Pendant la même période, 11 documentaires de long métrage ont été faits, et deux autres, commencés en 1969, ont été achevés. La production des autres années est loin d'être aussi importante (de 3 à 9 films selon les années).

IV

Dans les films aujourd'hui, il s'agit de retracer tous les problèmes politiques, idéologiques, économiques qui se posent dans la lutte pour l'édification du socialisme. Le sujet d'un film est choisi en fonction de sa valeur éducative, instructive, à un moment donné du développement de la lutte politique en Chine. On ne cherche jamais seulement à exalter : il faut toujours expliquer les erreurs, les échecs, pour en tirer les leçons. C'est ainsi que récemment on a fait un film à caractère philosophique, où est démontrée l'application de la dialectique matérialiste à un problème concret : la conservation des tomates.

Ce court-métrage est un modèle d'application d'une pensée philosophique à un problème concret. C'est tout le problème du rapport entre la théorie et la pratique qui est posé. Pour la première fois sans doute, on peut comprendre grâce à un film tout ce processus complexe que les Chinois résument en une phrase qui fait ricaner tant d'Occidentaux : « Nous nous appuyons sur la pensée philosophique du président Mao pour résoudre tel ou tel problème ». Ce film montre comment les ouvriers, avec les moyens du bord, ont cherché à résoudre la contradiction entre la surabondance de tomates en été et leur pénurie en hiver. Ils y sont parvenus, et depuis, le peuple chinois mange des tomates en hiver. On peut penser qu'il est aussi facile de les importer du Maroc (au prix que l'on sait), ou que cela n'a rien d'un exploit...

Une camarade qui a participé comme « rédactrice » à la réalisation du film nous l'a raconté. Je lui laisse la parole :

« *Nous avons commencé ce film après la deuxième session plénière du IXᵉ Congrès, qui a donné la directive : « Il faut apprendre à étudier la pensée philosophique du président Mao. » A ce moment-là, les ouvriers, les paysans et les soldats ont obtenu des succès dans l'étude de la pensée-maotsétoung et dans les trois mouvements révolutionnaires*[2]. *Il est apparu*

2. Lutte de classes, lutte pour la production, lutte pour l'expérimentation scientifique.

alors beaucoup d'unités de production d'élite, se vouant à l'application concrète et à l'étude de la pensée philosophique du président Mao, et nous, nous avons eu affaire à « la conservation des tomates ».

Voilà le contexte dans lequel, l'an dernier, nous avons commencé à concevoir ce film. Pour nous, refléter l'étude et l'application vivante de la pensée vivante, c'est un sujet nouveau. Il est très difficile de le montrer en images et nous manquons d'expérience. Comment faire pour résoudre ces difficultés ? Pour régler les problèmes existants dans notre esprit et dans notre travail ? Nous avons mis la pensée philosophique du président Mao au poste de commandement pour diriger la rédaction. Nous devions tout d'abord résoudre le problème du manque d'expérience et des nombreuses difficultés qu'il soulève. Nous avons étudié la thèse « Un se divise en deux ». Cette étude nous a permis de voir que les difficultés sont un désavantage mais qu'en même temps elles nous donnent un avantage : plus nous sommes dans la difficulté, plus nous mettons de fermeté à la combattre. En étudiant, nous nous sommes donnés du courage pour surmonter nos difficultés et avons pris conscience que c'est pour chanter les succès des ouvriers et des paysans, que c'est utile au peuple, que cela sert la diffusion de la pensée-maotsétoung, et non des intérêts personnels. Ensuite, nous avons étudié « De la pratique ». Le président Mao dit : « La connaissance réside dans la lutte pour une transformation réelle ; pour connaître le goût de la poire il faut la manger. » C'est pourquoi. « aux tomates », avec deux opérateurs, deux électriciens, nous étudions, mangeons, vivons avec les ouvriers. Pour accomplir correctement notre travail nous devions 1) nous rééduquer sous la direction des ouvriers, 2) réussir techniquement le film. Transformer le monde subjectif en même temps que le monde objectif. Nous nous sommes donc mis à l'école de nos camarades ouvriers. La station de tomates est à Pékin, mais nous avons pris nos bagages pour étudier, manger, vivre pleinement avec ces camarades, bien qu'habitant tous en ville. Nous avons participé à l'expérimentation scientifique pour la conservation des tomates, participé au travail manuel tel que transport des légumes, déchargement des légumes. Chaque matin, nous balayions la cour, nous aidions les cuisiniers, nous lavions la vaisselle. Ainsi, petit à petit, nous nous connaissions mieux. Quand on devient amis, on dit tout ce qu'on a dans le cœur. Par là, nous avons pu connaître tout le processus d'expérimentation scientifique pour la conservation des tomates. Nous avons appris comment les ouvriers étudiaient la pensée-maotsétoung, quelles difficultés ils ont eu à surmonter. Nous avons ainsi transformé notre conception du monde ; nous avons compris comment mener une enquête, comment être modestement à l'école des masses, suivant l'enseignement du président Mao. En outre, notre équipe a pris la forme de la Triple Union. Cela s'est fait de la façon suivante : personnel de l'équipe (opérateurs, électriciens et moi-même), ouvriers de la station de légumes et responsables du studio, c'est-à-dire le groupe dirigeant de la production.

« Pendant notre séjour dans la station, nous avons établi un programme pour le film. Nous l'avons d'abord soumis aux ouvriers et aux responsables de la station, nous avons eu plusieurs discussions avec eux pour avoir leur avis, ils nous ont fait des observations très précieuses. Au cours des discussions sur le programme, les camarades ont compris l'objectif du film ; ils en sont devenus les auteurs, et non seulement les acteurs. Pendant tout le travail, les responsables du studio nous ont apporté une aide précieuse par leurs conseils, et en organisant des réunions avec le personnel du studio.

« Pendant notre travail, nous avons étudié la thèse sur la contradiction. Nous avons montré dans notre film l'existence de contradictions, et la solution de ces contradictions, puis l'existence de nouvelles contradictions, et de nouvelles solutions. Par exemple, au début, le problème posé est le suivant : la tomate est un légume des plus délicats ; peut-on la conserver ? On montre le premier essai qui est un échec ; mais à l'issue de ce premier essai, on trouve trois tomates qui ne sont pas abîmées, et en faisant le bilan de l'expérience, on découvre que c'est grâce à trois conditions : une basse température, une aération et une humidité appropriées. En se basant sur ces trois conditions, on a donc pu commencer à conserver les tomates en grandes quantités. Mais entre ces trois facteurs (aération, humidité, température), il y a des contradictions (par exemple, pour aérer le silo, il faut ouvrir portes et fenêtres, ce qui est un obstacle au maintien d'une température suffisante). Après une série d'essais, et l'analyse concrète des résultats obtenus, nous avons trouvé que la contradiction principale était celle entre la température et l'aération, et que l'aspect principal en était la température. Si la température est bien réglée, de légères variations d'humidité et d'aération n'ont pas grand effet sur les tomates, alors qu'au contraire, une température inadéquate empêche de bien conserver les fruits quel que soit le degré d'humidité et d'aération.

« Mais ces premiers résultats ne nous renseignaient que sur les conditions externes, et il nous fallait encore trouver les conditions internes[3] pour pouvoir les stocker en grand, et donc populariser notre méthode.

3. « La cause fondamentale du développement des choses et des phénomènes n'est pas externe, mais interne ; elle se trouve dans les contradictions internes des choses et des phénomènes eux-mêmes ». « ... les causes externes constituent la condition des changements, les causes internes en sont la base, et les causes externes opèrent par l'intermédiaire des causes internes. » (Mao Tsétoung)

« *Nous avons donc poursuivi les recherches sur les contradictions internes qui caractérisent les tomates, afin de conquérir le « royaume de la liberté » dans l'art de leur conservation (maîtriser les lois qui régissent le métabolisme des tomates). Après avoir exposé une contradiction et sa résolution, on en expose donc une nouvelle, et on se remet à la résoudre. Cela rend le film vivant. Sans contradiction, pas de vie.*

« *Une autre chose que nous avons faite au cours de notre travail, c'est de bien résoudre le rapport entre l'homme et les tomates. Nous avons mis l'accent principalement sur l'homme, car c'est lui qui, armé de la pensée philosophique du président Mao, est le facteur important. Mais il faut faire aussi beaucoup pour montrer l'objet : si les tomates sont filmées de façon très belle, si même en hiver elles ont l'air fraîches et belles, cela montre la puissance de création de l'homme. L'objet bien filmé met en valeur le facteur humain.*

« *La Révolution Culturelle ouvre de nouvelles perspectives pour les films d'actualité, et les documentaires. Par exemple, avant, il n'existait pas de films à thème philosophique. Nous venons de faire un premier essai de film prenant la philosophie pour thème, et nous allons mettre au service de ces thèmes nouveaux notre expérience accumulée depuis une dizaine d'années. Par exemple, nous nous sommes fixé pour méthode de choisir un thème unique pour pouvoir bien l'expliquer, et émouvoir les gens. Dans la station où nous avons opéré, il y a beaucoup de légumes, mais nous avons choisi de parler seulement de la tomate. Nous avons utilisé dans notre film le style de comparaison et de description : nous avons montré un paysage de neige, des vitres glacées, des gens avec des cache-nez — tout ce décor d'hiver, avec les tomates de l'été. A d'autres moments, nous avons fait parler les ouvriers de la station de légumes, qui ont parlé de leur expérience de la pensée philosophique du président Mao. A chaque instant, le style du film fut mis au service du contenu.* »

« Briser les mythes et libérer l'esprit » : c'est un mot d'ordre qu'on peut lire en Chine dans les usines, les communes populaires. La philosophie se libère des salles de conférence, pour devenir une arme entre les mains des ouvriers et des paysans, arme dont ils se servent pour transformer la nature, la société, l'homme — et se transformer eux-mêmes. On assiste à un courant d'approfondissement idéologique sans précédent qui libère toutes les initiatives, toutes les énergies, qui brise la division sociale du travail, la différence entre travail intellectuel et travail manuel, qui brise toute bureaucratie.

V

En Occident, on s'étonne du fait que la production de films de fiction n'ait pas encore repris, exception faite du tournage des « œuvres théâtrales révolutionnaires modèles », tel *Le Détachement féminin rouge*, comme on s'est étonné de la fermeture des universités pendant la Révolution Culturelle. Aujourd'hui, on en voit le résultat positif. En Chine, on n'hésite pas à recourir aux grands moyens, et à prendre son temps pour transformer quelque chose. Les cinéastes font une critique très approfondie de leur travail, et mettent le temps qu'il faut pour bien repartir.

Actuellement, les salles de cinéma sont toutes ouvertes, et attirent de très nombreux spectateurs. La production a repris. Outre les documentaires et actualités, des films de fiction sont en cours de tournage : *La fille aux cheveux blancs* à Changhaï, *Le raid sur le régiment du tigre blanc* dans le nord-est du pays ; les travailleurs de l'A.P.L. écrivent des scénarios sur les trois grandes batailles de la guerre de libération nationale.

On peut dire que trois grands principes guident les cinéastes dans leur travail :

1° Autonomie et responsabilité : une équipe de cinéastes, une fois formée, doit être autonome ; elle devient en quelque sorte une unité politique, un centre politique responsable. Il s'agit de chasser toute pensée bureaucratique et timorée. Une équipe doit décider d'aller à tel endroit plutôt qu'à tel autre, d'interrompre le tournage, etc. Chou En-Lai lui-même a demandé aux cinéastes d' « avoir une attitude d'attaque courageuse », et d' « oser prendre des responsabilités » ;

2° On travaille dans un esprit collectif : une équipe est évidemment constituée de techniciens divers et d'un réalisateur. Mais tous, sans exception, participent à la conception et à la réalisation du film. Au studio, tous les travailleurs, même les cuisiniers de la cantine, y participent ;

3° Il y a un réalisateur, mais il n'a rien à voir avec le personnage qu'il est chez nous. Certes, comme ici, il sert à concentrer les idées émises par tous, et à conserver à tout moment une vue d'ensemble du film. Mais à la différence de ce qui se passe ici, *il doit* tenir compte des idées de tous ; il doit avoir non seulement une vue d'ensemble du film, mais aussi et surtout avoir sans cesse une vue d'ensemble de la lutte politique qui se mène actuellement. Enfin, il est le responsable, dans tous les sens du mot, du film.

4° Je laisse à nouveau la parole à un des responsables du studio : « *Dans notre pays, nous ne sommes pas contre les sommités techniques, nous sommes contre les sommités techniques réactionnaires ; d'après nous, le prolétariat doit avoir ses sommités techniques, et nous devons assurer les conditions pour qu'il les ait. Ces sommités ont le cœur qui bat avec les masses de paysans, d'ouvriers et de soldats. Ils pos-*

sèdent une spécialité, mais ils sont en même temps de simples combattants. Dans le cinéma, nous sommes contre le fait que le réalisateur soit le centre ; le cinéma est un instrument de lutte de classes, il doit servir la politique, et pour un metteur en scène, il faut absolument appliquer la ligne de masse. Mais un metteur en scène a le pouvoir de concentrer tous les facteurs positifs : la conception contraire de son rôle n'est qu'une interprétation d'ultra-gauche.

« Pendant les discussions, selon l'enseignement du président Mao « les idées viennent des masses, elles sont concentrées, et retournent aux masses ». C'est pourquoi, dans notre studio, nous formulons un certain nombre d'exigences envers le metteur en scène : 1° mettre la politique prolétarienne au poste de commandement ; 2° appliquer la ligne de masse ; 3° oser prendre des responsabilités. Ainsi, moi, en tant que cadre, j'ai été très critiqué pendant la Révolution Culturelle. Mais est-ce que vous avez l'impression que je suis pieds et poings liés pour autant, ou que j'ose agir ? Les camarades ne m'ont pas abandonné, ils me respectent et m'aident. Je pense que cela peut vous montrer que nous ne sommes pas contre les sommités techniques : nous sommes contre les gens subjectifs, idéalistes, qui s'écartent des masses, et ne connaissent rien en faisant semblant de savoir tout. »

La conséquence de tout cela aussi, c'est que d'importants changements sont intervenus dans la technique, à toutes les étapes de la fabrication des films. Ainsi, au studio de Pékin, de jeunes travailleurs, avec le soutien de l'A.P.L., ont mis au point un nouveau système de développement des pellicules couleurs, fondé sur l'utilisation du principe de sélection des couleurs, et qui permet d'obtenir des internégatifs d'excellente qualité, offrant ainsi la possibilité de tirer autant de copies que nécessaire. Mais c'est sans doute au niveau du tournage que les changements les plus importants ont eu lieu. Auparavant, les équipes étaient pléthoriques, les tâches techniques morcelées, ultra-spécialisées ; on n'utilisait que le 35 mm. Tout cela était lourd et très bureaucratique. Aujourd'hui, les équipes sont très légères ; on commence à tourner en 16 mm synchrone.

Importants changements, aussi, dans les structures du studio. Le même camarade nous a expliqué : *« Avant la Révolution Culturelle, il y avait cinq bureaux : celui du directeur, celui du rédacteur en chef, celui du directeur technique, du directeur de production, et du directeur administratif. Dans chacun de ces cinq bureaux, il y avait sept ou huit personnes qui travaillaient, et quelques dizaines pour celui de la rédaction. Sous la direction de ces cinq bureaux, il y avait au moins trente départements.*

« Maintenant, il y a un groupe dirigeant (comité révolutionnaire), composé de cinq membres. Sous sa direction, des sous-bureaux : un pour les affaires politiques avec trois camarades, un autre pour la production avec trois camarades, un sous-bureau pour les affaires administratives avec trois camarades, un autre pour l'intendance avec trois camarades. Avant, au département de rédaction, on s'occupait du plan de travail de chaque film, des copies standard, du tirage des copies, etc., tandis que pour l'éclairage, ou d'autres problèmes techniques, pour le son, c'était le bureau de production. Maintenant, tout le processus technique est à la charge du sous-bureau de production.

« Mais ce qui est plus important encore, il faut pour diriger tous ces travaux, d'abord « révolutionnariser » l'homme, faire pénétrer la politique avant tout, faire comprendre au personnel de rédaction la signification de son travail. Avant, j'étais rédacteur en chef, on venait me chercher, on ne parlait que du scénario. Si par exemple, un rédacteur avait sa femme ou sa mère malade, on ne le savait pas, c'était la cellule du Parti qui s'occupait de cela. Maintenant, on s'occupe de tout. Cela ne date pas d'aujourd'hui : c'était déjà ainsi dans les zones libérées avant la libération. Mais après la prise du pouvoir, nous avons pris exemple sur les révisionnistes soviétiques. C'est pourquoi sur beaucoup de plans maintenant, c'est la restauration de la glorieuse tradition révolutionnaire. »

Avant la Révolution Culturelle, un seul homme décidait du sort d'un film. Aujourd'hui, un groupe élu par les travailleurs du studio, composé de cadres, opérateurs, ouvriers, réalisateurs, juge de la qualité d'un film, des films à faire. Il est responsable devant les travailleurs et devant le groupe dirigeant. *« Dans le groupe de contrôle de films, il y a treize personnes, comprenant des responsables du studio, des techniciens, des ouvriers, des camarades de l'intendance. Ils ont été élus par les larges masses du studio dans le but d'aider le groupe dirigeant à faire le contrôle. Pour un film donné, tous les membres du groupe de création, et le groupe de contrôle, discutent en commun, et sur la base de ces discussions, je concentre les idées : c'est le centralisme démocratique. Il n'y a pas de vote : je suis responsable, et la décision est prise à partir de discussions très approfondies dans les masses. Si la conclusion de ma concentration n'est pas très juste, n'importe quel camarade peut formuler une critique. Ce contrôle est fait quand le film n'est pas encore mixé. Quand la copie standard est terminée, on a un contrôle de tous les camarades du studio. On visionne le film, on discute par groupes, dans les différents départements, et les opinions me reviennent. C'est la ligne de masse. Avant, c'était uniquement moi et le directeur qui voyaient le film. »*

Actuellement, un des problèmes importants qui se pose aux cinéastes du studio de Pékin est celui du style des films : *« Depuis la Révolution Culturelle, nous n'avons pas encore résolu la méthode de tour-*

nage des actualités. Avant, c'étaient des reportages, en dix minutes on montrait six ou sept sujets. Nous étions influencés par les révisionnistes et les actualités bourgeoises. Maintenant, en dix minutes on ne montre plus que trois ou quatre sujets ; mais le style reste toujours de reportage. Il n'y a pas encore d'expérimentation pour avoir un sens politique plus profond dans les actualités. Nous allons faire des essais pratiques.

« Dans le passé, on aimait beaucoup les fleurs dans les films documentaires. Parfois, on s'écartait du sujet pour mettre en valeur des « sentiments humains » et en faire la description. Quelquefois, on s'obstinait à vouloir rendre ses propres sentiments par le film. La Révolution Culturelle a attaqué ces attitudes, mais comme partout, il arrive qu'on rectifie « un peu trop ». Certains camarades ont peur maintenant de décrire un décor, ou de décrire des sentiments. Par exemple, dans le film Le Cercle interdit[4], *quand les enfants parlent, on voit des plans de fleurs, de rivière, pour souligner leurs sentiments. Certains pensent que c'est une remontée à la surface du révisionnisme, d'autres approuvent cette façon de faire. Nos cadres ont encore un peu peur. Le problème est de savoir si le prolétariat doit avoir son style de description propre. De notre point de vue, il est certain que oui, c'est pourquoi il faut avoir une méthode prolétarienne, et lutter, dans la création de chaque œuvre, contre les idées d'ultra-gauche. Par exemple, dans le film sur le prince Sihanouk, quand Samdech Sihanouk a fini de voir la pièce de théâtre, après la retombée du rideau, il va sur scène et il offre une corbeille de fleurs. On n'a pas filmé sa sortie de la salle, mais on a enchaîné directement sur le départ des voitures dans la nuit, tandis qu'on entend sur la bande son la musique de la pièce. Les camarades influencés par les idées d'ultra-gauche n'osent pas faire ce genre de choses. Ils croient que ces images (les voitures qui partent dans la nuit après le spectacle) s'écartent un peu du sujet, que décrire la nuit n'est pas faire preuve d'un sens politique très fort. Autrement dit pour eux : tout ce qui est descriptif est bourgeois et non prolétarien.*

« Evidemment, c'est vrai qu'avant la Révolution Culturelle, il y avait de tels plans de description qui n'étaient pas du tout prolétariens. Par exemple, un réalisateur avait tourné un film sur le fleuve Yang-Tsé, à l'époque où commençaient à se développer les coopératives dans les campagnes. Et il a tourné des images incroyables : à la tombée du soleil, un moulin près de la rivière, avec une femme assise les yeux fixés au loin, et l'eau qui coule tout doucement. Le commentaire disait : « A quoi pense-t-elle ? »... Voilà la question que posait le metteur en scène, au moment du développement des coopératives dans notre pays !

« Mais décrire l'homme, le paysage, les sentiments de l'être humain, de façon correcte, c'est indispensable pour les films prolétariens. Ainsi, pour les plans de neige du film sur la conservation des tomates, certains camarades ont dit : le sujet du film, c'est la tomate, vous n'avez à parler que des tomates. Nous avons dit, c'est mieux de montrer la neige. Le problème était de savoir quelle image utiliser pour montrer la neige. J'ai fait des propositions aux camarades, mais cet hiver-là, la neige a tardé à venir, et la camarade qui faisait le film était très pressée. Alors, on a pris un plan d'un autre film avec de la neige. Si les camarades influencés par les idées d'ultra-gauche avaient dit : « Nous ne sommes pas d'accord avec ces plans de neige », cela aurait été bien, mais ils n'étaient pas d'accord avec « la neige »... : autrement dit, ils pensaient qu'il était sans intérêt de faire le rapprochement entre l'hiver et la tomate.

« Nous critiquons les idées d'ultra-gauche. Sur le plan artistique il faut non seulement de l'émotion mais aussi l'expression des sentiments. On est dans la période de Révolution Culturelle, il est donc normal qu'on veuille toujours montrer l'ardeur révolutionnaire à son maximum. Mais on ne peut pas rester toujours ému.

« Dans le dernier numéro du magazine « La Chine », il y a une photo intitulée « Avant la pêche ». Au centre, on voit un filet ; d'un côté du filet, des femmes avec des enfants sur le dos recousent le filet, et les enfants dorment ; on ne voit pas les visages de façon très claire ; de l'autre côté, un homme, et un peu plus loin un poulet. Un camarade influencé par les idées d'ultra-gauche n'oserait pas prendre cette photo, car on n'y voit pas clairement les paysans, les ouvriers et les soldats. Il n'y a pas de jeunes gens sur cette photo mais on peut en la voyant se demander où ils sont — et ils sont évidemment à la pêche. Nous sommes contre les œuvres formelles comme des mots d'ordre. »

Un art cinématographique nouveau est en train de naître en Chine. Les ouvriers, les paysans, les soldats ont conquis l'écran, ils ne le lâcheront pas. Ce sont les premiers pas d'un art authentiquement prolétarien, d'un cinéma au service de l'esprit révolutionnaire du peuple chinois.

Pour cela, il a aussi fallu que les cinéastes comprennent qu'ils devaient cesser tout individualisme, tout égoïsme, tout souci de gloire personnelle. Il leur faut s'intégrer aux ouvriers et aux paysans sans jamais se couper un seul instant du peuple. Il leur faut mener une lutte ininterrompue dans leur esprit, en se posant sans cesse la question fondamentale : « Qui l'art doit-il servir ? », « Qui est-ce que je sers ? ».

Joris IVENS et Marceline LORIDAN.

4. Il s'agit du film *Briser le cercle interdit*, sur l'utilisation de l'acupuncture pour guérir les sourds-muets. Cette technique impliquait l'implantation d'aiguilles en un point jusque-là considéré comme « interdit ».

Le ballet chinois suit un brillant développement

« L'ORIENTATION EST JUSTE ; C'EST UN SUCCÈS DANS LA RÉVOLUTION DU BALLET, ET LA QUALITÉ ARTISTIQUE EST BONNE. » Telle fut l'appréciation donnée en 1964 par notre grand dirigeant, le président Mao, au sujet du ballet à thème révolutionnaire contemporain *Le détachement féminin rouge*.

Aujourd'hui, dans notre pays, la révolution prolétarienne en littérature et en art est en plein essor ; si nous jetons un regard rétrospectif sur l'histoire du combat mené sous la direction de la camarade Kiang Tsing pour la révolution du ballet, nous comprenons mieux le jugement porté par le président Mao sur *Le détachement féminin rouge*. Nous y voyons l'expression d'une pleine approbation et d'une haute estime pour la révolution prolétarienne en matière littéraire et artistique et ce sont d'ailleurs ces brillantes paroles qui présidèrent à la naissance et au développement de la littérature et des arts révolutionnaires du prolétariat.

Dans les *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan*, le président Mao avait déjà souligné : « DANS LE MONDE D'AUJOURD'HUI, TOUTE CULTURE, TOUTE LITTÉRATURE ET TOUT ART APPARTIENNENT A UNE CLASSE DÉTERMINÉE ET RELÈVENT D'UNE LIGNE POLITIQUE DÉFINIE. »

Dans la société de classes, le ballet est au service d'une classe déterminée. Celui de la société féodale était un art de cour. Puis il traversa la Renaissance, le Siècle des Lumières et les débordements du romantisme avant d'atteindre la phase de l'essor du capitalisme où il devint « le pinacle de l'art » bourgeois. Actuellement, alors que l'impérialisme marche vers son effondrement total, le ballet dans les pays capitalistes et révisionnistes est au service de la politique d'agression et de guerre de l'impérialisme et du social-impérialisme pour renforcer la dictature de la bourgeoisie. Par la création de hideuses images scéniques, il célèbre un prétendu « mode de vie à l'américaine » pourri et décadent à l'extrême. Bref, cet art du ballet a toujours été un instrument au service de la classe exploiteuse.

Pour se maintenir sur la scène littéraire et artistique qu'ils avaient usurpée, et faisant du ballet classique un instrument pour préparer l'opinion en vue d'une restauration du capitalisme, Liou Chao-chi, ce renégat, agent de l'ennemi et traître à la classe ouvrière, ainsi que ses agents dans les domaines littéraire et artistique, les révisionnistes contre-révolutionnaires Tcheou Yang, Lin Mo-han et consorts, avaient porté aux nues le ballet du passé. Brandissant le mot d'ordre contre-révolutionnaire « occidentalisation complète » pour entraver la révolution littéraire et artistique déclenchée par le prolétariat, ils s'étaient mis à contrecarrer avec rage le principe correct avancé par le président Mao : « ASSIMILER D'UN ESPRIT CRITIQUE » l'héritage littéraire et artistique.

A la lumière des *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan*, la camarade Kiang Tsing a eu raison de l'obstruction et du sabotage de Liou Chao-chi et de ses complices, Tcheou Yang et Lin Mo-han, et, dès 1964, à la tête des combattants révolutionnaires de la littérature et de l'art, a entrepris la révolution du ballet. Cette puissante forteresse de l'art a été enlevée de haute lutte et, arme efficace pour la consolidation de la dictature du prolétariat, est désormais au service des ouvriers, paysans et soldats.

Le président Mao a souligné : « LA FORME PRINCIPALE DE LUTTE DANS NOTRE RÉVOLUTION EST LA LUTTE ARMÉE. NOUS POUVONS BIEN DIRE QUE L'HISTOIRE DE NOTRE PARTI EST CELLE DE LA LUTTE ARMÉE. » En dépeignant les luttes d'une unité de l'armée révolutionnaire pendant la Guerre civile de dix ans (1927-1937) — la naissance et le développement du détachement féminin rouge sous la juste direction du Parti communiste —, ce nouveau ballet fait ressortir, à la lumière de la pensée-maotsétoung, les contradictions principales entre les classes de cette époque et la voie fondamentale pour les résoudre ; il illustre de façon vivante cette grande vérité : si le prolétariat veut prendre les rênes du pouvoir, force lui est d'organiser un parti révolutionnaire en accord avec la théorie et le style révolutionnaires du marxisme, du léninisme et de la pensée-maotsétoung, de créer une armée populaire dirigée par ce parti et d'établir de solides bases d'appui dans les régions rurales en mobilisant les grandes masses du peuple et en s'appuyant sur elles pour déclencher une guerre populaire.

Les annales du ballet mondial offrent-elles d'autre exemple de ballet célébrant avec un ardent enthousiasme les véritables créateurs de l'histoire et les luttes des masses populaires pour rompre leurs chaînes millénaires et conquérir leur libération ? Existe-t-il un ballet qui, comme notre *Détachement féminin rouge*, présente un magnifique tableau de la guerre populaire ? Non ! Evidemment non ! La bourgeoisie prétend sans vergogne que « l'amour et la mort » sont les deux thèmes éternels du ballet ; cependant, le mince voile de « l'amour » ne réussit pas à cacher la réalité sanglante de l'exploitation et de l'oppression exercées sur le peuple travailleur, ni à préserver la bourgeoisie de sa fin fatale.

Le président Mao nous a enseigné dans ses *Interventions* : « PUISANT LEURS ÉLÉMENTS DANS LA VIE RÉELLE, LA LITTÉRATURE ET L'ART RÉVOLUTIONNAIRES DOIVENT CRÉER LES FIGURES LES PLUS VARIÉES ET AIDER LES MASSES A FAIRE AVANCER L'HISTOIRE. »

Or, le contenu des œuvres artistiques est rendu au moyen d'images. En vertu de quoi, aux différentes époques de l'histoire, les classes se sont toujours efforcées, conformément à leur conception du monde et de l'art, de créer dans leurs œuvres des personnages idéaux répondant aux critères de leur classe, et de répandre leur doctrine politique spécifique.

Le prolétariat ne fait pas mystère de sa propre conception politique et déclare ouvertement que l'interprétation des personnages héroïques du prolétariat constitue la tâche primordiale et le devoir sacré dans la création littéraire et artistique révolutionnaire. Notre but est que le prolétariat et les masses des ouvriers, paysans et soldats deviennent les maîtres de la littérature et de l'art et qu'ils y exercent la dictature sur la bourgeoisie. Nous voulons aussi, en donnant une belle image héroïque, pleine de vitalité et de grandeur, des ouvriers, paysans et soldats, diffuser la pensée-maotsétoung, propager la ligne révolutionnaire prolétarienne du président Mao, contrecarrer et critiquer l'idéologie féodale, capitaliste et révisionniste, éduquer en insistant sur les traditions et les perspectives révolutionnaires, inspirer et élever la conscience de classe des masses populaires, encourager et exalter leur esprit révolutionnaire, en les incitant à mener la révolution prolétarienne jusqu'au bout dans la

lutte pour l'émancipation complète de l'humanité, tout cela dans le dessein de faire avancer l'histoire.

Dans le ballet *Le détachement féminin rouge*, nous avons cherché à camper deux figures-types de héros de l'Armée Rouge des Ouvriers et des Paysans : Hong Tchang-tsing et Wou Tsing-houa.

Hong Tchang-tsing est un représentant de l'héroïque armée populaire créée et dirigée par le président Mao en personne ; cadre éminent du travail politique dans cette armée, il donne une image splendide d'un communiste fort de la pensée-maotsétoung. Conscient que « LE POUVOIR EST AU BOUT DU FUSIL », il met en application, par sa loyauté et son courage, la ligne révolutionnaire prolétarienne du président Mao et, grâce à la pensée-maotsétoung, il attise lui-même le feu ardent qui couve chez le peuple opprimé et asservi — la haine de classe pour le propriétaire foncier —, et en fait un feu révolutionnaire dévorant le monde ancien et annonçant l'émancipation complète de l'humanité. Sur le champ de bataille, il est à la fois un chef et un combattant intrépide qui « NE CRAINT NI LES ÉPREUVES NI LA MORT » : et devant le peloton d'exécution, il se conduit en héros indomptable du prolétariat qui « sacrifie volontiers sa vie pour que triomphe la vérité du communisme ». Il réalise une admirable synthèse des remarquables qualités du grand prolétariat, de la grande armée populaire et des membres du Parti.

L'héroïne du ballet, Wou Tsing-houa, personnifie les masses laborieuses qui, par millions, étaient exploitées et opprimées par l'impérialisme, le féodalisme et le capitalisme bureaucratique de l'ancienne société. Nés de sa profonde misère, un désir de vengeance et un esprit de révolte intenses animent Wou Tsing-houa qui voue aux propriétaires fonciers et à la bourgeoisie une haine de classe implacable. Eduquée par le Parti, elle progresse rapidement et devient une combattante d'avant-garde d'un haut niveau de conscience politique. Le chemin que suit Wou Tsing-houa est précisément celui qui s'impose aux exploités et aux opprimés qui désirent se libérer et devenir maîtres de leur pays.

La naissance de ce ballet à thème révolutionnaire contemporain et l'implantation définitive des figures héroïques du prolétariat sur la scène du ballet ont marqué une grande révolution dans le domaine artistique : le renversement de la bourgeoisie par le prolétariat sur la scène, la naissance d'un ballet au service des ouvriers, paysans et soldats, au service de la consolidation de la dictature du prolétariat.

Dans ses *Interventions*, le président Mao nous a indiqué : « NOUS NE REFUSONS NULLEMENT D'UTILISER LES FORMES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES DU PASSÉ : ENTRE NOS MAINS, REFAÇONNÉES ET CHARGÉES D'UN CONTENU NOUVEAU, ELLES DEVIENNENT, ELLES AUSSI, PROPRES A SERVIR LA RÉVOLUTION ET LE PEUPLE. » Conformément à la grande orientation « QUE L'ANCIEN SERVE L'ACTUEL, QUE CE QUI EST ÉTRANGER SERVE CE QUI EST NATIONAL », « QU'EN REJETANT CE QUI RÉVOLU, ON CRÉE LE NOUVEAU », et afin de mettre les formes artistiques du ballet au service de la grande théorie du président Mao sur la guerre populaire et de la création des figures héroïques du prolétariat, nous avons mené, sous la direction de la camarade Kiang Tsing, une lutte âpre et aiguë contre la sinistre ligne révisionniste contre-révolutionnaire en matière littéraire et artistique, et opéré une profonde refonte des formes artistiques du ballet ancien, y compris chorégraphie, musique et décor scénique.

Dans le ballet, la chorégraphie constitue le moyen d'expression majeur pour dépeindre les caractères et créer les personnages. Celle-ci devait être précise et claire, une combinaison organisée de poses et de mouvements d'une grande variété.

La chorégraphie classique, depuis le dix-huitième siècle, a toujours été hautement prônée par la bourgeoisie, parce que « caractérisée par une grande délicatesse et une rare distinction » ; comme elle « avait atteint à la plus haute perfection », « on ne pouvait en attendre davantage » En fait, elle est vraiment indigente puisqu'elle ne peut exprimer que les sentiments morbides des classes exploiteuses, tels que le désespoir, la mélancolie, la décadence et la frénésie. Et cela d'autant plus depuis que le ballet de la bourgeoisie occidentale et du révisionnisme moderne soviétique a sombré dans le modernisme et l'abstrait, l'expression chorégraphique s'en est trouvée de plus en plus dépréciée, devenant vulgaire et même désagréable à l'œil.

Le président Mao nous a enseigné : « SANS DESTRUCTION, PAS DE CONSTRUCTION ; SANS BARRAGE, PAS DE COURANT ; SANS REPOS, PAS DE MOUVEMENT. » Sur la scène du ballet socialiste, la représentation de l'image éclatante du prolétariat exige une expression chorégraphique typique, riche, variée, et capable d'exprimer les pensées et les sentiments de cette classe. C'est là un impératif que l'époque nouvelle et le contenu politique révolutionnaire imposent à la forme artistique. La Compagnie du Ballet s'est donc appliquée à éliminer de la chorégraphie du ballet classique les scories d'une sentimentalité alambiquée et sophistiquée caractérisant les personnages-types des classes exploiteuses, et à créer une chorégraphie toute nouvelle et des plus magnifiques, adaptée à notre classe, celle du prolétariat, brisant ainsi les « contraintes » et les « cadres » qui nous enchaînaient.

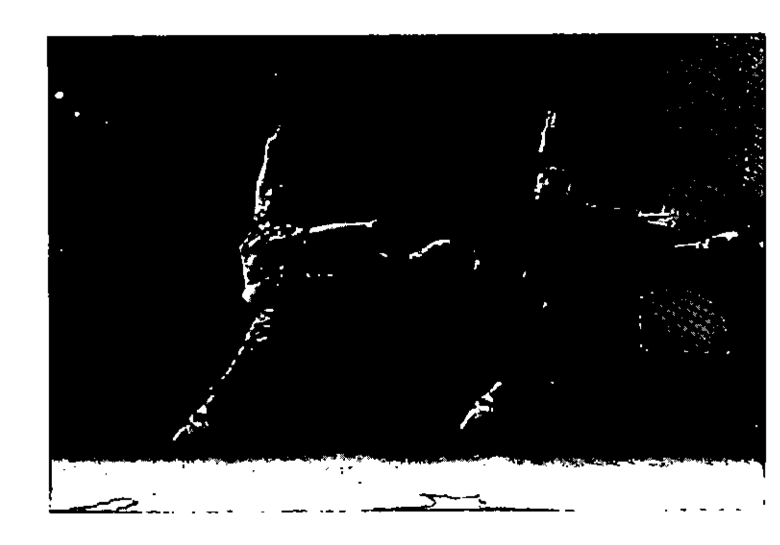
Pour camper les personnages héroïques du prolétariat, Hong Tchang-tsing et Wou Tsing-houa, la compagnie a tout d'abord procédé à une analyse profonde de leurs caractères pour en dégager les traits spécifiques de leur chorégraphie. Par exemple : pour Hong Tchang-tsing qui incarne le responsable du Parti dans l'organisation de base, armé de la pensée-maotsétoung, et l'armée populaire dotée de l'esprit révolutionnaire de ne craindre ni les épreuves ni la mort, sa chorégraphie est fermeté, puissance, aisance et intrépidité. Tandis que pour Wou Tsing-houa, fille de paysan pauvre animée d'une profonde haine de classe, qui personnifie les rebelles, il s'agit de traduire une certaine sauvagerie acérée et une violence révolutionnaire explosive.

Pour rendre toutes les nuances de leur psychologie dans les développements de l'action et afin de mettre pleinement en valeur les pensées et les sentiments du prolétariat, il a été élaboré pour chaque héros une chorégraphie différente de celle des autres personnages positifs.

Dans le tableau « Le sacrifice de Tchang-tsing », il s'agissait de représenter le héros luttant tout seul contre l'ennemi de classe, au dernier moment de sa vie. Grièvement blessé, il arrive au lieu du supplice ; l'élaboration de ses gestes et attitudes posait un problème de principe, à savoir : à quelle conception du monde et de l'art obéirait la création artistique. Les blessures et le lieu ne sont que phénomènes extérieurs ; la réalité fondamentale, c'est Hong Tchang-tsing en tant que héros révolutionnaire animé de la volonté de triompher de n'importe quel ennemi, et figure inflexible et indomptable du prolétariat. Le terrain d'exécution n'est pour lui qu'un autre champ de bataille. Partant de cette considération, il fallait que Hong Tchang-tsing dominât toute la scène. ses attitudes devaient naturellement être empreintes de

courage et de fierté. Cependant, le révisionniste contre-révolutionnaire Lin Mo-han avait clamé qu'il ne convenait pas que Hong Tchang-tsing, en raison de ses graves blessures, se tînt si droit et la tête haute, que cela ne reflétait pas la réalité. A quelle espèce de réalité faisait-il donc allusion ? Bien entendu, il tentait vainement d'exalter cette hideuse mentalité au sein de laquelle avait germé la lâcheté des renégats. C'était là une insulte aux milliers de martyrs ! La compagnie, en suivant fidèlement l'esprit de parti prolétarien, a donc résolument critiqué ce prétendu souci de « dépeindre la réalité », qui fait partie du bric-à-brac de clichés du révisionnisme, et a élaboré une chorégraphie basée sur la conception du monde et de l'art prolétarienne. On a laissé le héros Hong Tchang-tsing garder la tête haute, et recouru à diverses figures de danse telles que : « yen-che-tiao », « tsien-che-pien-cheng-tiao — jeté entrelacé », « ling-kong-yué — grand jeté », « kong-tchouan — tour en l'air », « ping-tchouan — chaîné ». Tel un aigle agile, il s'élance sur la scène et condamne l'ennemi, ce qui reflète pleinement l'intrépidé et l'héroïsme révolutionnaire des communistes « DÉCIDÉS A TRIOMPHER DE N'IMPORTE QUEL ENNEMI » et qui « JAMAIS NE SE LAISSERONT SOUMETTRE » dans les situations les plus difficiles. Tous ces pas de danse énumérés plus haut composent une chorégraphie qui non seulement a pour fondement la réalité du combat révolutionnaire, mais qui a encore été ciselée de manière à être « PLUS RELEVÉE, PLUS INTENSE, PLUS CONDENSÉE, PLUS TYPIQUE, PLUS PROCHE DE L'IDÉAL ET, PARTANT, D'UN CARACTÈRE PLUS UNIVERSEL QUE LA RÉALITÉ QUOTIDIENNE ». En même temps cet assortiment de pas et attitudes a aussi assimilé avec un esprit critique ce qu'il y avait de plus valable dans la technique et les expressions du ballet classique, de l'opéra de Pékin, des danses folkloriques et de la boxe chinoise. Un nouveau a donc émergé de cet « ancien » refaçonné. Cette chorégraphie a conservé les traits marquants du ballet tout en se gardant de tout prendre pour argent comptant et porte le label d'un ballet typiquement chinois.

Prenons pour autre exemple l'acte « Tsing-houa accuse » dans lequel l'héroïne dénonce avec une intense haine de classe les crimes de Nan le Tyran. Au début, le révisionniste contre-révolutionnaire Lin Mo-han, exerçant son activité subversive dans ce domaine, prétendait que Wou Tsing-houa devait manifester de la tristesse et de l'affliction, et qu'il ne convenait pas qu'elle fît le coup de poing à maintes reprises. Si nous avions tenu compte de ce point de vue réactionnaire, il eût fallu représenter l'héroïne comme une fille chétive, délicate, geignarde et incapable de se rebeller. Mais la compagnie a repoussé les sombres suggestions de Lin Mo-han et consorts et persisté dans son intention de marquer la chorégraphie attribuée à Wou Tsing-houa d'un intense caractère de révolte. Au cours du travail de remaniement et de perfectionnement, pour mettre pleinement en lumière la nature de classe de la misère, du sentiment de vengeance, de l'amour et de la haine de Wou Tsing-houa, nous avons mis au point pour elle toute une série de pas typiques polyphasés, mais élaborés et dépouillés. Dans cet épisode, lorsque le chef du détachement féminin rouge découvre les traces sanglantes sur ses bras après qu'elle a vidé sa coupe de lait de coco, l'héroïne se tient brusquement debout sur les pointes, puis en une figure chorégraphique dite de « tseh-cheng-hsi-touei », elle retrousse ses manches en découvrant les cicatrices laissées par le fouet. Ensuite, en une série de gestes rapides : « tchan-tche-touen-tchouan », « pei-cheng-kouei-pou », elle se tourne vers les soldats et les villageois, étendant ses







« Le Détachement féminin rouge » : photos du ballet

bras et crispant ses poings pour montrer ses cicatrices. Enfin, sous l'effet d'une violente indignation et d'une profonde haine de classe, les regards de la jeune fille flamboient et lancent des éclairs lorsqu'elle exécute des figures de danse appropriées telles que : « pang-yué-pou — jeté fermé », « tsou-tsien-ping-li — soutenu en tournant », etc., relatant les épreuves subies lorsqu'elle était ligotée et suspendue dans le cachot de Nan le Tyran. L'ensemble des pas et gestes dans l'acte « Tsing-houa accuse » présente une grande variété ; il exprime l'intensité des sentiments par le net contraste, la limpidité des gradations et la précision du langage chorégraphique, faisant ressortir le caractère de classe de l'amour et de la haine de Tsing-houa, mettant en relief le ressentiment mortel qu'elle voue aux propriétaires fonciers et soulignant l'inflexibilité de son caractère de rebelle.

Afin de mettre en valeur la beauté de l'âme des héros prolétariens, la compagnie a attaché une importance extrême aux poses de la danse par rapport à l'ensemble de la chorégraphie pour atteindre à l'unité de la beauté de l'âme et des formes d'expression. La plastique chorégraphique est un moyen éloquent pour représenter la nature de classe des personnages héroïques ainsi que leurs qualités idéologiques et leurs sentiments. La pose plastique exige un bref instant d'immobilité qui permet de souligner les aspects les plus caractéristiques du personnage et le public a ainsi l'intuition profonde de l'esprit sublime des personnages héroïques, ce qui renforce également la force d'induction artistique.

Pour le ballet *Le détachement féminin rouge*, il a été créé à l'intention de Hong Tchang-tsing et Wou Tsing-houa un large éventail de figures plastiques qui font rayonner au maximum les nobles qualités des héros. Prenons par exemple le premier acte: Hong Tchang-tsing, déguisé en paysan, part en mission de reconnaissance dans la forêt de cocotiers. Dès son entrée en scène, sa belle allure impressionne et, semblables à des lames tranchantes, ses regards paraissent foudroyer l'ancienne société haïe. Un ensemble de poses plastiques a été créé en recourant à la méthode du *liang-siang*, jeu conventionnel de l'opéra de Pékin, et en s'inspirant aussi des caractéristiques des éclaireurs de l'armée populaire ; d'autre part l'accent a été mis sur la présence d'esprit, le courage, la perspicacité et le sang-froid de Hong Tchang-tsing, traits marquants de son tempérament héroïque. Dans ce ballet, il a aussi été introduit pour Hong Tchang-tsing des moulinets de sabre de divers styles pour symboliser la fermeté et l'intrépidité de son caractère. Lorsqu'il s'introduit par ruse dans la demeure de Nan le Tyran, ses attitudes dénotent le naturel avec lequel il fait habilement assaut d'esprit avec ce dernier. La compagnie a mis au point pour lui un ensemble de figures qui traduisent son inflexibilité et sa magnanimité au moment de son martyre. Pour l'héroïne Wou Tsing-houa, nous avons aussi créé les poses suivantes : « tsou-tsien-kong-tsien-pou-liang-siang », « hsien-cheng-tan-hai — attitude basse », etc., qui expriment sa haine pour l'ennemi de classe et son esprit de révolte, ainsi que diverses interprétations de la figure « ying-feng-tchan-tche — arabesque » qui s'impose en scène et montre comment Wou Tsing-houa, éduquée par le Parti, fait des prouesses sur le champ de bataille, lorsqu'elle engage un corps à corps avec le garde civil. Enfin, les différentes figures chorégraphiques exécutées par les deux personnages principaux mettent en lumière, sous ses différents aspects, l'univers spirituel des héros du prolétariat.

La révolution du ballet vise à donner plus de relief à l'art plastique en créant des poses esthétiques et bien structurées ; une transcription fidèle du contenu idéologique et de l'image héroïque et émouvante du prolétariat est conditionnée par la perfection des figures.

D'un point de vue esthétique prolétarien, les pas et les attitudes du ballet *Le détachement féminin rouge* dépeignent, incarnent de façon condensée et élaborée la vie combative des ouvriers, paysans et soldats, faisant apparaître la beauté des sentiments du prolétariat et des larges masses travailleuses — les vrais maîtres de l'ère nouvelle, ceux qui ont pour drapeau rouge la grande pensée-maotsétoung. Aucun ballet de la bourgeoisie ne peut prétendre à une telle beauté ! Certaines œuvres du ballet bourgeois ont aussi porté une grande attention aux pas et aux attitudes, mais la plupart se ramènent à des créations purement esthétiques et formalistes : quoi que fassent les bourgeois pour mettre au point leur chorégraphie, ils ne pourront jamais dissimuler le caractère fictif, décadent, corrompu et réactionnaire des personnages idéaux de leur classe. Ils sont incapables d'inspirer l'enthousiasme révolutionnaire du prolétariat, et même s'ils recourent à certaines techniques, celles-ci se trouvent dépourvues de tout élan. La pratique révèle que la force vitale attribuée à une chorégraphie et à des poses de type nouveau ne peut être rendue que par les combattants littéraires et artistiques révolutionnaires infiniment dévoués et fidèles à la ligne révolutionnaire prolétarienne du président Mao en matière littéraire et artistique, qui ont pour but de célébrer les héros des ouvriers, paysans et soldats, et qui apportent un intense enthousiasme révolutionnaire à la création des grandes figures du prolétariat.

Dans l'art du ballet, la musique doit être subordonnée à la chorégraphie. Le rapport entre l'art chorégraphique et la musique doit être celui de l'hôte et de l'invitée, cette dernière ne pouvant en aucun cas avoir le pas sur l'hôte et jouant le rôle de support. Cependant, cette soumission de la musique à la chorégraphie doit être accomplie de manière consciente, la musique peut aider la chorégraphie à exprimer de façon beaucoup plus énergique le contenu politique, toutes deux étant également au service de cette tâche primordiale qu'est la création de grandes figures du prolétariat.

Mais la bourgeoisie ne prétend-telle pas que « la musique est la source d'inspiration du ballet », que « la danse est l'écho de la musique » ? Ce sont là inepties réactionnaires inventées par elle pour servir les exigences de sa propre classe. Si elle a tant vanté l'aspect mystique de la musique, c'est dans la tentative vaine de recouvrir d'une musique hermétique le contenu politique réactionnaire, décadent, vulgaire et licencieux qui la caractérise. Depuis bien des années, l'assertion absurde « la musique décide de tout » était devenue la « loi » artistique inviolable du ballet.

Lors du processus de création de la musique pour le ballet *Le détachement féminin rouge*, Lin Mo-han avait fait chorus avec une poignée d'éléments contre-révolutionnaires révisionnistes, en réclamant une musique aussi « lyrique » que celle du ballet *Gisèle*, plante vénéneuse, dans une tentative, vaine d'ailleurs, de recourir au procédé d'exprimer des sentiments bourgeois pour déformer et caricaturer l'image héroïque du prolétariat.

A la lumière du grand drapeau rouge de la pensée-maotsétoung, la compagnie a maintenu que le contenu politique seul doit déterminer la musique, celle-ci devant être soumise à la chorégraphie et au service de la création des figures héroïques du prolétariat. Nous avons suivi

inébranlablement la voie prolétarienne, rompant résolument avec « les contraintes » et « les cadres » étrangers de la bourgeoisie occidentale. En brisant les complots ourdis par une poignée d'éléments révisionnistes contre-révolutionnaires, nous avons établi des principes régissant la création de la musique de ballet révolutionnaire.

Soucieux de subordonner la musique au contenu politique et de ne pas perdre de vue la mission primordiale d'interpréter les figures héroïques du prolétariat, nous avons créé pour les personnages des héros des leitmotive aux images musicales éclatantes. En cela, la Compagnie du Ballet a suivi inébranlablement les deux principes suivants : clarté et simplicité. La clarté consistant à représenter au plus haut degré les caractéristiques et le tempérament du personnage héroïque ; et la simplicité tirant son expression de l'intelligibilité, de la retenue, et devant s'appliquer à la chorégraphie. Suivant ces principes, il a été composé pour chacun des héros un leitmotiv principal. Le leitmotiv qui est consacré à Hong Tchang-tsing, traduit, avec des notes pleines de simplicité et d'élan, de calme et de vigueur, l'héroïsme du prolétariat. Quant au leitmotiv créé pour Wou Tsing-houa, par la sobriété de ses intonations, la fraîcheur de ses impressions, l'intensité de ses rythmes et l'expression violente de ses harmonies, il fait rayonner le caractère inflexible de la révolte de l'héroïne et reflète aussi la haine implacable nourrie par le peuple opprimé. Ces leitmotive qui retentissent à l'entrée en scène des personnages prennent diverses nuances et se développent suivant les circonstances.

Au sixième acte, pour mettre l'accent sur l'optimisme révolutionnaire sublime dont Hong Tchang-tsing fait preuve jusque devant la mort, la musique déploie pleinement ses ressources. Inflexible, celui-ci apparaît sur le terrain d'exécution, aux accents du leitmotiv qui s'élève avec des notes amples et majestueuses. Le cœur inondé de soleil, le sourire aux lèvres, il se dresse, la tête haute, au centre de la scène. A ce moment-là, du bruissement des instruments à cordes et de la harpe, se dégage la mélodie du *Chant du Détachement féminin rouge* qui se répercute jusque dans le cœur de notre héros. Son sang bouillonne, son âme est en tumulte et son poing frémit légèrement au rythme viril de ce chant. A ses oreilles retentit le son victorieux du clairon du détachement féminin rouge qui va purger la terre de tous les ennemis de classe, et devant ses yeux apparaissent les magnifiques perspectives de la guerre populaire. Une foi inébranlable en la victoire de la cause communiste décuple son énergie et il déborde de combativité. Au roulement poignant des tambours qui battent la charge, Hong Tchang-tsing avance d'un pas ferme et assuré, décidé à lutter pour la cause du communisme jusqu'à son dernier souffle. Dans l'acte « Tsing-houa accuse », le leitmotiv adopté pour Wou Tsing-houa a été pleinement utilisé et développé. Aux sons secs et rapides du tambourin *pan-kou*, celle-ci commence à énumérer ses griefs sanglants. Puis les instruments à cordes, doués d'une grande puissance d'expression, prennent la relève. Les mélodies et les rythmes empreints de rudesse et d'impétuosité rendent de façon suggestive la volonté de rébellion de Wou Tsing-houa et son intense désir de vengeance.

Préoccupés de traiter correctement par le moyen du ballet le grand sujet de la guerre populaire, nous avons encore recouru au thème principal : ce thème, qui se retrouve tout au long du ballet, incarne l'idée maîtresse de l'œuvre et concrétise l'image musicale de cette collectivité de combattantes du détachement.

Pour mettre en pleine lumière l'esprit sublime des personnages héroïques, et pour donner au ballet révolutionnaire « UN AIR ET UN STYLE CHINOIS, PLEINS DE FRAICHEUR ET DE VIE, QUI PLAISENT A L'OREILLE ET A LA VUE DES SIMPLES GENS DE CHEZ NOUS », la compagnie a rejeté l'entrave des règles démodées présidant à l'organisation des orchestres occidentaux, et brisé les activités de sape de l'élément contre-révolutionnaire révisionniste Lin Mo-han et de ses acolytes, ceux-ci ayant vainement tenté d'interdire l'accès des instruments traditionnels chinois à la partition du *Détachement féminin rouge* et s'étant répandus contre eux en invectives perfides, prétendant qu'ils produisaient des « sons trop rudes ». Pratiquant une ciselure délicate pour atteindre à un remarquable niveau de perfection, nous avons réussi à introduire dans l'orchestre des instruments à percussion de l'opéra de Pékin et des instruments populaires. Tout en tirant profit de l'étendue de la gamme et de la tonalité qu'offrent les instruments de l'orchestre occidental, la musique du ballet, grâce à cette innovation, s'est trouvée enrichie d'une couleur nationale qui la rend plus expressive, plus vivante et plus dynamique, et lui confère un style tout à fait original, qui plaît aux masses des ouvriers, paysans et soldats.

Par son caractère de classe bien prononcé, par son inspiration populaire et son puissant souffle de l'époque, la musique du *Détachement féminin rouge* parfait la création de l'image musicale des personnages héroïques de Hong Tchang-tsing et de Wou Tsing-houa. Foulant aux pieds les règles de l'esthétisme et du formalisme bourgeois, elle s'est affranchie de la sentimentalité alambiquée et mélancolique, sombre et décadente de la musique bourgeoise.

L'art scénique du ballet (décors, éclairage, costumes, maquillage, accessoires) concourt puissamment à la création de l'image. C'est le cadre qui met en relief la psychologie des personnages, éclaire le contexte historique et suggère l'ambiance.

Dans *Le détachement féminin rouge*, cet art scénique rejette les défroques du naturalisme, du formalisme et de l'art abstrait de la bourgeoisie, et applique résolument le principe de création consistant à mettre en relief les personnages héroïques du prolétariat et le contenu politique révolutionnaire. Pour les héros et personnages positifs, il insiste sur le « dépouillement » pour mieux rendre la beauté des héros prolétariens et leur noble esprit communiste. Par exemple, dans la première partie du deuxième acte, consacrée aux joyeuses manifestations des militaires et des civils à l'occasion de la création du détachement féminin rouge, l'idée dominante reste la glorieuse pensée « SANS ARMÉE POPULAIRE, LE PEUPLE N'A RIEN ». La compagnie a mis tous les moyens en œuvre pour qu'apparaissent au premier plan le représentant du Parti Hong Tchang-tsing et le détachement féminin rouge qui est sous sa direction, évitant un style ampoulé qui aurait insisté sur l'atmosphère, afin de ne pas éclipser les personnages héroïques. Certes, le rideau se lève sur le tableau d'une base révolutionnaire en plein épanouissement, mais, dès que Hong Tchang-tsing et les combattantes du détachement féminin entrent en scène d'un pas martial, le décor, l'éclairage, les costumes, loin de submerger les personnages héroïques dans une mer de couleurs, contribuent au contraire, par un jeu approprié de nuances, à mettre en relief les héros : l'azur du ciel et la blancheur immaculée des nuages ne sont là que pour faire ressortir l'écarlate du drapeau du détachement des combattantes, et les costumes de fête des villageois

forment un heureux contraste avec le gris argenté des uniformes sur lequel tranche le rouge vif de l'étoile des casquettes, des parements de col et des brassards.

Nous portons sur nos casquettes l'étoile rouge
Et sur nos cols les drapeaux rouges de la révolution

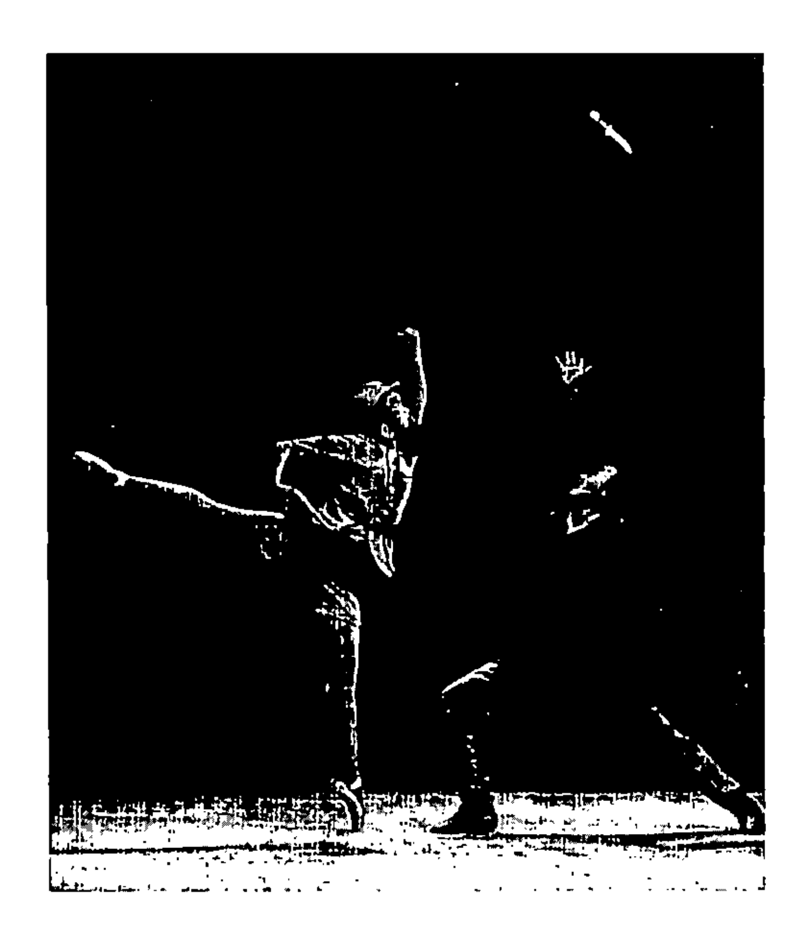
Ces deux vers symbolisent la loyauté et la fidélité de Hong Tchang-tsing et des combattantes du détachement féminin qui suivent la ligne révolutionnaire du président Mao. Citons par exemple dans le quatrième acte l'épisode dans lequel l'armée et le peuple fraternisent ; la compagnie a pris soin de ne pas choisir pour les villageois des costumes de couleurs trop vives, pour mieux mettre en valeur l'image magnifique et éclatante de Hong Tchang-tsing, de Wou Tsing-houa et de l'armée populaire héroïque.

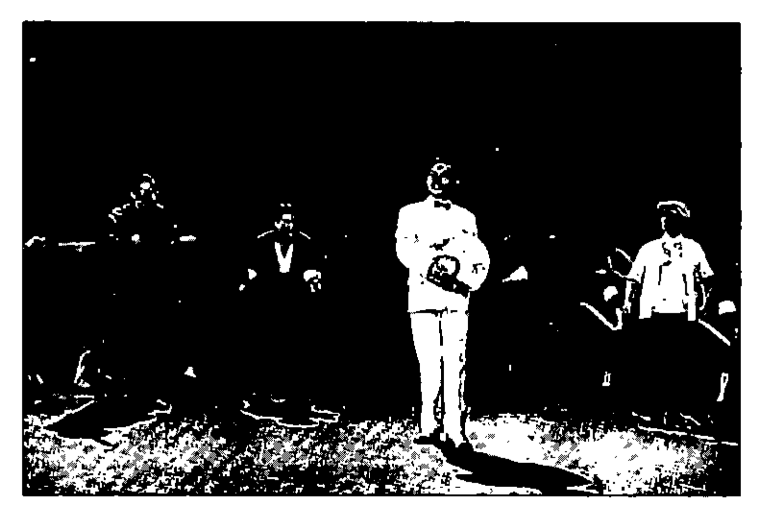
Dans le choix des costumes pour les personnages, la compagnie s'est résolument opposée à la tendance naturaliste consistant à présenter sur scène les vêtements de la vie ordinaire, ainsi qu'à la tendance formaliste poussant à se dégager de la réalité quotidienne, à s'éloigner du contexte historique et à faire de l'art pour l'art, tendances toutes deux nuisibles à la représentation du peuple travailleur. Prenons pour exemple le détachement féminin rouge dirigé par Hong Tchang-tsing et qui est une branche de l'armée révolutionnaire des ouvriers et des paysans, lesquels, de génération en génération, ont été atrocement exploités et opprimés par les propriétaires fonciers et la bourgeoisie. Au temps des rudes combats où l'ennemi était numériquement supérieur, les costumes militaires, de couleur grisâtre, étaient pour la plupart rapiécés. Certes, ces pièces étaient opportunes et agréables à l'œil, ne donnant aucunement l'impression de dépenaillé.

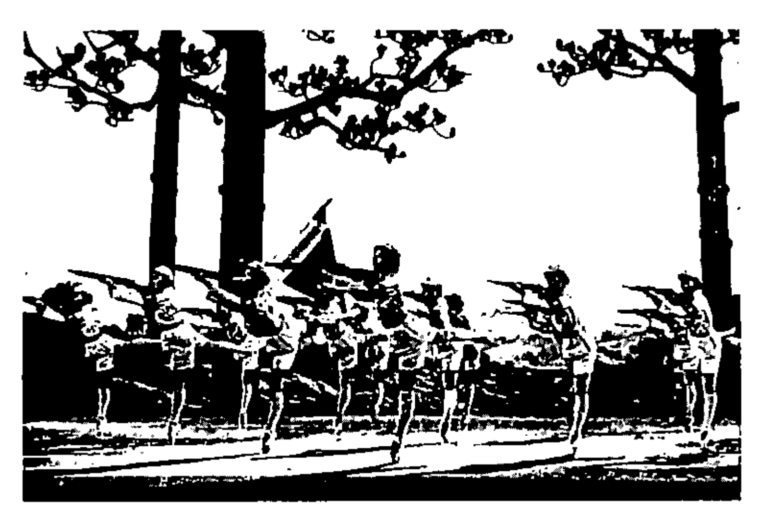
Enfin, en recourant à la méthode de création consistant à combiner le réalisme révolutionnaire avec le romantisme révolutionnaire, et grâce à la netteté et à l'intensité des sentiments d'amour et de haine de classe, l'art scénique célèbre avec ardeur les personnages héroïques et dénonce en profondeur les types négatifs. Citons pour exemple le cinquième acte : en couvrant le retrait de ses compagnons d'armes, Hong Tchang-tsing est grièvement blessé ; lorsqu'il va s'évanouir, nous avons composé comme fond de tableau une mer de nuages qui recouvre le ciel de ses flots sombres alors que le tonnerre gronde sourdement dans le lointain. Et lorsque Nan le Tyran, saisi de panique, s'approche prudemment de Hong Tchang-tsing avec sa troupe, au moment où ce dernier repousse avec indignation les bandits en les foudroyant du regard, nous avons entrecoupé la scène d'une série de violents coups de tonnerre et d'éclairs qui zèbrent cette mer de nuages sombres. Ils soulignent l'image grandiose de Hong Tchang-tsing qui se tient debout, ferme et inflexible, comme sur un piédestal : symbole de la puissance infinie qui va détruire tout le monde ancien et présage du déclenchement imminent de la tempête de la révolution.

La réussite de la création du premier ballet à thème révolutionnaire contemporain de notre pays *Le détachement féminin rouge* est une victoire éclatante de la ligne révolutionnaire prolétarienne du président Mao en matière littéraire et artistique, un riche acquis dû au labeur minutieux de la camarade Kiang Tsing qui y a personnellement voué tous ses soins. Ce succès a frayé une voie toute nouvelle au développement et à l'épanouissement du ballet chinois.

(*Article paru dans* Littérature chinoise, *1971, 1.*)







Politique et lutte idéologique de classes, intervention 2

par Jean Narboni

« Les révisionnistes modernes s'opposent au marxisme-léninisme sous prétexte de combattre le dogmatisme ; ils refusent la révolution sous prétexte de combattre l'aventurisme « de gauche » ; ils prônent les compromis sans principes et pratiquent le capitulationnisme en invoquant la souplesse dans la tactique. »
(Editorial du *Renmin Ribao.* 31/12/62.)

Cette deuxième intervention se proposait d'aborder le problème fondamental du rapport entre la lutte économique et la lutte politique de classes, entre la politique et l'économie, tel qu'il a été théoriquement élucidé *à partir et en vue de* la pratique révolutionnaire des masses par les dirigeants prolétariens Marx, Engels, Lénine, Mao Tsé-toung, et tel que le conçoivent les révisionnistes modernes du Parti dit communiste français. Le numéro 51 de *La Nouvelle Critique* (mars 72) présentant un exemple éclatant de cette conception sous la plume du plus haut responsable de ce Parti, Georges Marchais, dans un entretien qu'il accorde à la revue sous le titre « Trois réponses sur l'union populaire », il nous a paru plus intéressant de l'étudier concrètement que de nous livrer à une analyse générale, toujours susceptible de formalisme et d'abstraction. Nous disons qu'il s'agit d'un exemple éclatant parce que s'y trouvent condensés en 32 lignes les procédés et méthodes les plus éprouvés par lesquels les révisionnistes falsifient la position marxiste-léniniste de base quant au problème qui nous occupe. L'opération se déroule, classiquement, selon le schéma suivant : 1) réfutation d'une objection présentée comme « dogmatique » au nom de la dialectique matérialiste ; 2) citation, à l'appui, d'un classique du marxisme a) *fausse*, b) détachée de tout contexte historique précis ; 3) une fois éliminé du fragment prélevé tout ce qui pouvait gêner et en constituait l'essentiel, utilisation de ce fragment à des fins étrangères, voire antagonistes, au projet de son auteur ; 4) déplacement qui s'opère au détriment de la politique marxiste-léniniste et au profit d'une ligne économiste, donc bourgeoise. Le tout présenté avec assurance et tranquillité (sur le mode de l'évidence), pour renforcer dans leur conviction — c'est là le dernier tour de force — ceux qui sont déjà convaincus, et n'éveiller aucun soupçon chez les autres. Notre intention est précisément de démontrer la mystification et de faire apparaître la ligne politique qu'elle sert, preuves à l'appui et aussi longuement qu'il sera nécessaire, non pas tellement à l'intention des marxistes-léninistes conséquents qui savent depuis longtemps à quoi s'en tenir quant à de tels procédés, qu'en direction de ceux qui — confiance aveugle ou impréparation théorique — pourraient encore être dupes. La longueur de la démonstration excédera de beaucoup celle de l'exemple analysé, mais c'est *toujours inévitable* en présence d'opérations délibérées de brouillage. Bien que portant sur une conjoncture historique précise et la référence qui y est faite, elle nous paraît pouvoir aider — dans la mesure où l'exemple engage un certain nombre de points essentiels de la théorie marxiste-léniniste — à la mise en lumière de la déformation par les révisionnistes modernes de ses principes *universels*, au moment même où ils protestent de leur fidélité à ces principes, et de l'application « créatrice » qu'ils en font aux conditions concrètes de la lutte de classes en France.

Voici la citation intégrale de la thèse de Marchais (*Nouvelle Critique*, n° 51, p. 6), qu'on peut légitimement isoler du reste de l'entretien sans en altérer le sens, puisqu'elle forme un tout cohérent, une démonstration complète. Marchais y répond à un contradicteur imaginaire sur la question du statut et de la nature de classe de la « démocratie avancée » : « *On dit : mais puisque la démocratie avancée ne sera pas encore le socialisme, nous continuerons donc à vivre en régime capitaliste... Ce : « ou bien... ou bien » est une vue un peu simpliste. Car c'est oublier que, pour nous, la démocratie avancée sera et* doit être *une* transition. *Elle sera donc essentiellement une phase de lutte destinée à faire reculer, à affaiblir de plus en plus le grand capital monopoliste, qui constitue (ne l'oublions pas) la caractéristique essentielle du capitalisme contemporain. Qu'on pense à la signification de mesures telles que la nationalisation des secteurs-clés de l'industrie qu'un gouvernement démocratique devra progressivement réaliser. Eh bien, j'en dirais ce que Lénine disait en septembre* 1917 *de mesures — pourtant incommensurablement moins décisives — susceptibles d'être prises par un gouvernement populaire, démocratique :* « Ce n'est pas encore le socialisme, mais ce n'est déjà plus le capitalisme. C'est un *pas* immense *vers* le socialisme, un *pas* après lequel il est impossible, dans les conditions d'une véritable démocratie, de revenir au capitalisme, sans user des pires violences contre les masses. » *Il disait aussi que le socialisme, c'est la démocratisation « jusqu'au bout ». C'est-à-dire que le développement de la démocratie nouvelle, de la démocratie politique et économique que nous préconisons, fera apparaître la nécessité du pas décisif, révolutionnaire, vers le socialisme. C'est ainsi qu'il faut entendre que cette démocratie « débouchera » sur le socialisme* » (les mots soulignés le sont par G. M.)

Marchais prétend donc ne rien dire d'autre que Lénine, et va même jusqu'à affirmer sans rire que les tâches assignées par celui-ci au prolétariat russe et à ses alliés en septembre 1917 étaient « *incommensurablement moins décisives* » que celles que se propose la « démocratie avancée ». Mais de quel texte de Lénine s'agit-il, et dans quel contexte historique précis ? Le fragment prélevé par Marchais vient de la brochure *La catastrophe imminente et les moyens de la conjurer*, écrite entre le 10 et le 14 septembre (23-27) 1917 et reproduite dans le tome XXV des œuvres de Lénine (Editions Sociales). Il se trouve page 391, où *n'importe qui peut le lire en*

entier. La citation exacte serait en effet la suivante : *« Le service de travail obligatoire institué, réglé, dirigé par les Soviets des députés ouvriers, soldats et paysans*, ce n'est pas encore *le socialisme*, mais ce n'est déjà plus *le capitalisme*. C'est un *pas immense* vers *le socialisme*, *un pas après lequel il est impossible, toujours en démocratie intégrale, de revenir en arrière, de revenir au capitalisme, à moins d'user des pires violences contre les masses* » (les mots soulignés le sont par Lénine). On constate donc que Marchais, qui prétend ne rien dire de plus que Lénine, en dit même un peu moins, puisqu'il supprime carrément la ligne suivante : *« dirigé par les Soviets des députés ouvriers, soldats et paysans »*, c'est-à-dire pas autre chose que la question du *pouvoir* (qui contrôle qui, qui dirige qui), dont Lénine répète inlassablement qu'elle est *« la question la plus importante de toute révolution »*, *« la question* (qui) *ne saurait être ni éludée, ni reléguée à l'arrière-plan »* (tome XXV, p. 399), sinon bien entendu par la bourgeoisie et ses alliés démocrates petits-bourgeois, par les opportunistes et les révisionnistes.

Marchais parle également, de la façon la plus vague, de « septembre 17 » (1). La brochure de Lénine, écrite entre le 10 et le 14 septembre, s'inscrit dans un moment particulièrement critique de la révolution russe, qu'elle commence par analyser : guerre impérialiste, famine imminente, débâcle économique, sabotage de la production par les capitalistes, impuissance ou franche collaboration de classes des partis « socialistes », *inaction totale du gouvernement* en dépit de ses promesses renouvelées, risque grandissant de restauration de la toute-puissance de la bourgeoisie et des propriétaires fonciers. Pour Lénine, un seul moyen de conjurer la catastrophe : le contrôle, la surveillance, la réglementation par l'Etat des principaux secteurs de la vie sociale. Il préconise un certain nombre de mesures immédiates : nationalisation des banques, suppression du secret commercial, groupement en cartels, réglementation de la consommation, impôt sur le revenu avec taxes très élevées sur les gros et très gros revenus (c'est à ces mesures — « incommensurablement moins décisives » que celles de la « démocratie avancée » — que Marchais fait sans doute allusion dans son entretien). Lénine analyse pourquoi ces mesures, qui devraient être décrétées et appliquées depuis des mois, sont ajournées par un gouvernement se proclamant « démocratique révolutionnaire », et en conclut que la seule façon de remédier à cette inertie ou à ce sabotage est la substitution à l'Etat existant, « démocratique révolutionnaire » en paroles mais en fait au service de la bourgeoisie et des propriétaires fonciers (volontairement ou non, *peu importe*), d'un véritable *Etat démocratique révolutionnaire*. De ces trois termes, celui que Lénine souligne, celui sur lequel il revient avec insistance, le déterminatif, est le terme *révolutionnaire :* seul le caractère révolutionnaire de cet Etat le rendra capable de réaliser la démocratie la plus complète, la démocratisation « jusqu'au bout » qu'est la dictature du prolétariat. Les thèses opportunistes au contraire posent *d'abord* une démocratie neutre, abstraite ou avancée, et lui font miraculeusement engendrer la révolution, voire même le socialisme sans révolution. Lénine y insiste : cet Etat démocratique révolutionnaire *ne saurait être* un nouveau gouvernement, si « populaire » se proclamât-il, un nouveau *« chassé-croisé ministériel »*, mais *« l'organisation armée de la population et, en premier lieu, des ouvriers et des paysans »* (texte cité, page 389), organisation déjà existante sous la forme des Soviets.

Il faut également rappeler que la brochure de Lénine brièvement résumée ci-dessus est exactement contemporaine :

1) d'un autre texte fondamental, véritable supplice pour les opportunistes depuis plus de cinquante ans, *L'Etat et la Révolution*, où Lénine rappelle, analyse, développe et *réaffirme* la thèse marxiste de base, valable pour *toute révolution populaire*, selon laquelle *« la classe ouvrière ne peut pas se contenter de prendre la machine d'Etat toute prête, et de la faire fonctionner pour son propre compte »*, mais doit la *briser, la démolir, la mettre à bas, la détruire* (répétition obstinée de ces termes, repris, relancés, permutés, soulignés dans tout le texte de Lénine), et la remplacer par un Etat nouveau, prolétarien, lequel, n'étant plus un Etat au sens ordinaire (bourgeois) du terme, est appelé à s'éteindre et à dépérir.

2) de l'article *« Une des questions fondamentales de la révolution »* (14 (27) septembre 1917). Rappel de cette question : le pouvoir. Quelle classe détient le pouvoir ? Analyse des raisons qui font qu'il est impossible, *dans le cadre de la vieille machine d'Etat*, même dans la plus « démocratique » des républiques parlementaires, d'envisager la moindre transformation révolutionnaire. Nécessité absolue de supprimer l'armée permanente et la police et de la remplacer par l'organisation armée de la population sous la direction du prolétariat et de son parti, suppression de l'immense corps parasite des fonctionnaires, de l'administration. Remplacement de cette machine d'Etat par un Etat nouveau, véritablement démocratique, populaire. Etat existant déjà, les Soviets : nouvelle forme d'organisation de masse de tous les opprimés et exploités, dirigés par le prolétariat, organisation de lutte, mais surtout nouvel *appareil d'Etat*, nouvel organe du pouvoir d'Etat (force armée des ouvriers et des paysans), lié au peuple, non bureaucratique, alliant les avantages du parlementarisme et de la démocratie immédiate et directe et réunissant dans la personne des représentants élus les fonctions législatives et exécutives...

3) de la lettre adressée au Comité Central, aux Comités de Pétrograd et de Moscou du POSDR (12-14 (25-27) septembre 1917) : *« Les Bolcheviks doivent prendre le pouvoir »*, mot d'ordre rendu possible par le passage de la majorité aux bolcheviks dans les Soviets des deux capitales après plusieurs mois de domination des partis conciliateurs menchéviks et socialistes-révolutionnaires. Préalable auquel est soumis le problème du gouvernement. Les bolcheviks prendront le pouvoir, et *« ils formeront un gouvernement que* personne *ne renversera »*.

Tel est le contexte historique et textuel exact dans lequel s'inscrit la brochure sollicitée par Marchais. Il faut dès lors une singulière impudence pour mettre en comparaison les pitreries de la démocratie avancée et les mesures économiques — « incommensurablement moins décisives » ! — préconisées par Lénine, en escamotant complètement la *condition expresse* de possibilité de leur application effective posée par celui-ci, soit le passage de *tout le pouvoir* aux Soviets, forme *russe* de la dictature du prolétariat, nouvel appareil d'Etat tout prêt à fonctionner, fonctionnant même déjà en nombre d'endroits du territoire (2).

1) De façon vague, et par là-même retorse : « septembre 1917 » en effet, c'est « entre » février (révolution démocratique bourgeoise) et octobre (révolution socialiste). De là à établir une homologie avec la « démocratie avancée » comme période de transition, il n'y a qu'un pas à franchir, ce que Marchais fait allègrement, et qu'il aimerait voir faire à d'autres.

2) Forme *russe* de la dictature du prolétariat : cela veut dire que les *formes* de cette dictature — *dont l'essence ne change pas* —

Ici, on peut prévoir quatre objections :

1) Ce pouvoir de la majorité de la population représenté en septembre 1917 par les Soviets, n'est-ce pas ce que se propose d'assurer « notre » « gouvernement démocratique d'union populaire », « authentique représentant des intérêts de la nation » ?

Il s'agit là d'une phraséologie de démocrate petit-bourgeois destinée à duper les masses. Cette objection est aussi ancienne que le parlementarisme, et Lénine y répondait déjà, donnant sa réponse comme valable non seulement dans les conditions concrètes et spécifiques de la révolution russe, mais pour toute république parlementaire bourgeoise, « la plus révolutionnaire et la plus démocratique » : « *Mais le mot d'ordre : « Le pouvoir aux Soviets » est très fréquemment, sinon dans la plupart des cas, compris de façon absolument fausse, dans le sens de « ministère formé par les partis qui ont la majorité dans les Soviets » ; et c'est sur cette opinion profondément erronée que nous voudrions nous arrêter plus en détail. Un « ministère formé par les partis qui ont la majorité dans les Soviets », cela veut dire des changements de personnes dans la composition du cabinet, tout l'ancien appareil gouvernemental demeurant intangible, appareil foncièrement bureaucratique, foncièrement anti-démocratique, incapable de réaliser aucune réforme sérieuse, même celles qui figurent au programme des socialistes-révolutionnaires.* » Une fois encore, rappel de ce point décisif : dans le cadre de la machine d'Etat bourgeoise, au moyen de cet appareil d'Etat, prétendre appliquer des réformes, « *ne disons pas abolissant, mais même rognant ou limitant effectivement les droits du Capital, les droits de la « sacro-sainte propriété privée* », c'est entretenir les pires illusions dans les masses.

2) Bien que déclarant le parlementarisme périmé, les bolcheviks n'ont-ils pas participé aux élections pour le Parlement bourgeois, pour l'Assemblée constituante, et cela, jusqu'en septembre-novembre 1917 ? Lénine lui-même ne le rappelle-t-il pas contre les « gauchistes » antiparlement dans *La Maladie infantile ?*

La Maladie infantile du communisme est une bible et un trésor pour les révisionnistes, *à condition* de le vider de son contenu révolutionnaire, à condition de le lire à moitié. La tactique des bolcheviks était alors déterminée par la nécessité de *démontrer* aux masses retardataires, aux masses laborieuses non encore prêtes, et de démontrer dans la pratique, pourquoi les Parlements avaient fait leur temps, pourquoi il fallait les dissoudre. Il s'agissait de faciliter, dans la mise en évidence de leur inutilité, le succès de leur dissolution et de leur élimination politique. Sans compter que le maintien provisoire de l'Assemblée constituante ne pouvait signifier que sa *subordination* au pouvoir des Soviets, sa transformation en appendice des Soviets, et qu'il n'était pas question d'éluder le point fondamental, préalable, du passage de tout le pouvoir à ces organismes : « *Ce « type mixte », tous l'ont admis ; mais faire passer aujourd'hui sous le terme « type mixte » la* renonciation *à la remise du pouvoir aux Soviets... qu'est-ce donc ? Peut-on trouver des formules parlementaires pour caractériser cette attitude ?* » (« Lettre aux camarades, tome XXVI, p. 203). Quel rapport y a-t-il entre cette position révolutionnaire et les lamentations des révisionnistes sur l'inconsistance de « notre » Parlement, balancés entre la nostalgie du « Quand nous étions ministres » (Billoux) et l'espoir du « Quand nous redeviendrons ministres » (Wurmser, *Humanité* du 4-3-72) ? (3)

3) Mais nous disons que « passage pacifique au socialisme ne signifie pas passage parlementaire », que nous comptons sur de larges mouvements de masse afin de gagner la majorité de la population et d'isoler la minorité d'exploiteurs...

Il est vrai que depuis le choc de mai-juin 68, les révisionnistes français ont pris quelque distance à l'égard de la voie parlementaire krouchtchévienne, mais cela change-t-il quelque chose à l'affaire ? La démocratie, est-ce, comme on nous le répète sans cesse, la soumission de la minorité à la majorité ? « *Non. La démocratie et la soumission de la minorité à la majorité* ne sont pas *des choses identiques. La démocratie, c'est un* Etat *reconnaissant la soumission de la minorité à la majorité ; autrement dit, c'est une organisation destinée à assurer l'exercice systématique de la* violence *par une classe contre une autre, par une partie de la population contre l'autre partie* (« L'Etat et la Révolution », tome XXV, p. 493).

4) Donc, si la question du pouvoir d'Etat est fondamentale, pas de moyen terme, pas d'étape intermédiaire entre la dictature de la bourgeoisie et la dictature du prolétariat. Pourtant, en septembre et même en octobre 1917, Lénine et le Parti parlent de dictature du prolétariat *et des paysans pauvres.* N'est-ce pas là une étape intermédiaire « ouvrant » en quelque sorte « la voie au socialisme » ?

D'abord, il n'y a aucune comparaison possible entre l'organisation armée des ouvriers, soldats, paysans *sous* la direction du prolétariat et les bêlements sur le « passage pacifique » ou la classe ouvrière « opposée à toute forme de violence ». Ensuite, dans « *Sur les trois mots d'ordre dans la question paysanne* », Staline avait déjà répondu : « *Nous avons marché vers octobre sous le mot d'ordre de la dictature du prolétariat et de la paysannerie pauvre, et nous l'avons réalisé en octobre, formellement, pour autant que nous faisions bloc avec les socialistes-révolutionnaires de gauche et partagions avec eux la direction, quoique en fait nous eussions déjà alors la dictature du prolétariat, puisque nous, bolchéviks, formions la majorité* » (« Les Questions du léninisme », tome I, p. 236, Ed. Norman Béthune, Paris).

Quelle que soit la façon d'aborder le problème, nous sommes donc renvoyés à la question incontournable de la prise du pouvoir d'Etat, à la question *politique* par excellence de *toute* révolution. Marchais, en tronquant la citation de Lénine, en la débarrassant de la petite ligne traitant de cette question, *en escamotant la révolution*, a dès lors tout loisir d'utiliser le reste du fragment à des fins économistes, c'est-à-dire politiques, mais bourgeoises. La période de transition *économique* décrite par Lénine est déportée sur le plan *politique*, ce qui d'une part fonde « théoriquement » la démocratie avancée

sont nécessairement différentes selon les formations sociales et les moments historiques : Commune de Paris, Soviets russes, Comités révolutionnaires en Chine... Il en est d'ailleurs de même pour les formes que prend la dictature — *dont l'essence ne change pas* — de la bourgeoisie. Dans l'exemple historique analysé ici, il s'agit de dégager les enseignements *universels* qu'il contient et de mettre en évidence leur abandon par Marchais, évidemment pas de leur application concrète aux conditions de la révolution en France. Celle-ci ne pouvant se concevoir que dans la conformité inflexible à ceux-là.

3) On imagine déjà de Bonis et Casanova triomphant : ils se font les complices de Chirac, puisqu'ils attaquent le parlementarisme. Mais c'est une vieille rengaine, tant le révisionnisme *aussi* se répète en parodie : « *Les enseignements de Marx, fondés sur l'étude de la Commune, sont si bien oubliés que le « social-démocrate » (lisez : l'actuel traître au socialisme) est tout simplement incapable de concevoir une autre critique du parlementarisme que la critique anarchiste ou réactionnaire* (« *L'Etat et la Révolution* »).

comme « phase de transition », et d'autre part permet à Marchais de pourfendre les tenants du « ou bien... ou bien » au nom de la dialectique matérialiste. Lorsque Lénine préconise un certain nombre de mesures urgentes, indispensables pour conjurer la catastrophe imminente, en disant que ce n'est déjà *plus* le capitalisme, mais *pas encore* le socialisme (la nationalisation du sol par exemple, mesure bourgeoise, mais susceptible de porter un coup très dur aux capitalistes, de faire mettre à la Russie « *un pied dans le socialisme* »), il déclare expressément leur possibilité de réalisation soumise à la prise *en un temps* du pouvoir d'Etat par les Soviets. Tenter d'utiliser la phrase de Lénine sur une période de transition économique (du capitalisme au socialisme) pour justifier une « période » de transition politique (la démocratie avancée), c'est lui faire dire exactement le contraire de ce qu'elle dit, la détourner de son sens, *réviser* le léninisme. C'est en effet une donnée élémentaire du marxisme-léninisme que le socialisme ne s'instaure pas en un jour, par simple décret, et qu'une période de transition est indispensable pendant laquelle l'équilibre instable et complexe des différents modes de production coexistant dans une formation sociale se modifie, et s'effectue le passage de la dominance d'un de ces modes à la dominance d'un autre (socialiste). Les Chinois, par exemple, expliquent que si la *prise du pouvoir* par le prolétariat a eu lieu en 1949, la transformation socialiste de l'agriculture, de l'artisanat, de l'industrie et du commerce a été accomplie pour l'essentiel en 1956, ce qui ne signifie pas, *bien au contraire*, que la lutte des classes ne s'est pas poursuivie pendant cette période et qu'elle ne continue pas depuis entre les deux lignes, les deux voies, sur les fronts politique, idéologique, économique, culturel, la continuation de la révolution sous la dictature du prolétariat pouvant seule assurer la consolidation de la base économique, l'essor des forces productives, et la transformation socialiste des rapports de production, ce que nous enseigne la Révolution culturelle prolétarienne, ce que condensent les deux grands mots d'ordre « Faire la révolution et promouvoir la production », « la politique commande à l'économie » (4). La manœuvre de Marchais consiste à déduire, de la nécessité d'une transition économique, celle d'une transition politique et à justifier celle-ci par celle-là, c'est-à-dire à confondre *période* (économique) et *étape* (dénotant le champ politique de la lutte des classes et de la révolution). Sa thèse *n'est rien d'autre*, dans le contexte du Capitalisme monopoliste d'Etat, que la thèse *révisionniste* des « forces productives » et de « la base économique composite » de Liou-Chao-Chi et Yang-Tsen-Hien selon laquelle à une base économique où s'imbriquent différents modes de production dont l'équilibre est en voie de transformation devait correspondre terme à terme une superstructure également composite, ligne ultra-réactionnaire balayée par la ligne révolutionnaire de Mao Tsétoung. Ce qui ne sera déjà *plus* du capitalisme mais *pas encore* du socialisme sera donc assuré pour Marchais par une démocratie qui ne sera *déjà plus* bourgeoise mais *pas encore* prolétarienne, « avancée » : c'est la démocratie « présocialiste » qui faisait tant rire Lénine chez le renégat Kautsky. Ce qui rend impossible le retour en arrière, le retour au capitalisme « *à moins d'user des pires violences contre les masses* », c'est la détention du pouvoir *politique*, du pouvoir d'Etat, par la classe ouvrière et son Parti, seuls capables d'organiser, d'aider, d'éduquer, d'entraîner dans la voie socialiste les masses travailleuses, les larges couches opprimées et exploitées, et non pas, comme veulent le faire croire les révisionnistes dans leurs interminables chicanes avec le Parti socialiste, le fait que « la roue de l'Histoire ne tourne pas à l'envers », ou de prétendues « lois progressistes de l'Histoire ». Comment s'étonner qu'englués à ce point dans le fatalisme économiste, ils se récrient quand on leur parle de restauration du capitalisme en URSS, où la fétichisation du processus de développement des forces productives n'empêche pas qu'une néo-bourgeoisie d'Etat, après avoir arraché le pouvoir à la classe ouvrière, le détienne aujourd'hui ? Sous prétexte de s'opposer aux divisions mécanistes, aux « ou bien... ou bien » sectaires, Marchais reprend la méthode usée de la falsification *éclectique* de la dialectique, celle qui trompe les masses avec le plus de facilité car, affectant de tenir compte de tous les aspects d'un processus, de toutes les influences contradictoires, de l' « inextricable complexité du réel », elle imite à s'y *méprendre* la méthode marxiste-léniniste. La notion de démocratie avancée « *ouvrant la voie au socialisme* » est théoriquement absurde et pratiquement réactionnaire, car ce qui ouvre la voie au socialisme, ce n'est pas la démocratie avancée, c'est — reportez-vous à Lénine dont vous vous réclamez tant — le *Capitalisme monopoliste d'Etat*, la révolution et sa continuation sous la dictature du prolétariat assurant seule qu'une formation sociale s'engage dans la voie socialiste. Car Lénine en parle, du Capitalisme monopoliste d'Etat, qui n'est pas du tout ce monstre, cette aberration, cette inconnue, cet imprévu qui permettrait d' « ajuster » le marxisme-léninisme à notre époque, de pratiquer un « marxisme-léninisme créateur », dégagé des formules toutes faites et des schémas préfabriqués (5). Les révisionnistes de la Deuxième Internationale prenaient déjà prétexte des « données récentes du développement économique » pour mettre en œuvre leur falsification du marxisme-léninisme, et les révisionnistes modernes ne font pas autre chose. C'est très précisément une page avant la phrase déformée, édulcorée par Marchais, que Lénine résume le problème qui nous occupe, avec en prime la métaphore de la « voie » : « ... *le Capitalisme monopoliste d'Etat est la préparation* matérielle *la plus complète du socialisme, l'*antichambre *du socialisme, l'étape de l'Histoire* qu'aucune autre étape intermédiaire ne sépare *du socialisme...* », « ... *aujourd'hui, le socialisme est au bout de toutes les avenues du capitalisme contemporain* » (tome XXV, p. 390, les mots *soulignés* le sont par Lénine). Le CME « ouvre la voie » à un nouvel ordre social, et la nature de classe du *pouvoir d'Etat* assure ou non la réalisation de cet ordre, telle est la position marxiste-léniniste. Marchais confirme au contraire qu'en substituant à cette ligne un évolutionnisme économiste qui ne pose pas la question du pouvoir, en recouvrant le problème de l'Etat par celui de gouvernement, en combinant mille fois le terme « démocratie » avec les termes « avancée », « authentique », « vraie » ou « supérieure » sans avancer d'un pouce quant à la spécification précise de sa nature de classe, le révisionnisme se place entièrement sur le terrain de la bourgeoisie dont il contribue à perpétuer les combinaisons internes, l'idéologie politique et les pratiques répressives à l'égard des masses, donc que la lutte contre la bourgeoisie est inséparable de la lutte contre son allié objectif et dernier soutien, le révisionnisme. — Jean NARBONI.

4) Mots d'ordres dont on espère avoir contribué à montrer pourquoi les révisionnistes *ne peuvent que* les trouver idéalistes.

5) Sur l'usage fait du CME pour escamoter la question de l'impérialisme comme stade *ultime* du capitalisme, voir l'article de Charles Bettelheim dans « Tel Quel » 48/49, « Chine ».

L'idéologie moderniste dans quelques films récents (3)

Le hors-champ de l'Auteur

("Quatre nuits d'un rêveur")

par Jean-Pierre Oudart

I

1 L'intrigue développée par le scénario ne diffère pas de celle des autres films de Bresson : elle consiste toujours en un rapport érotique hystérisé. Il ne faut pas entendre par là que Bresson inscrit dans son film, même au niveau de l'élaboration du script, une description clinique de l'hystérie. Il condense, comme précédemment :

1) le rapport d'une femme (une jeune fille) à deux hommes que l'on peut référer d'une part à l'analyse clinique de l'hystérie, et d'autre part au romanesque petit-bourgeois qui l'investit constamment (ce n'est pas toi que je désire mais un autre — parce que je suis moi-même une autre et que je désire autre chose) ;

2) des rapports sociaux et des styles de comportement directement dénotés de la bourgeoisie provinciale (ou parisienne marginale) et d'un milieu intellectuel 6e-16e arrondissements (intérieurs d'un dénuement discrètement valorisé rimant avec une intériorité des figurants elle aussi constamment valorisée ; rôle de l'« accent » 16e dans tous les films de Bresson).

Si le dehors social et le déjà-écrit (le prétexte) des films bressoniens a toujours consisté en cela, leur surdétermination, jusqu'à *Au hasard Balthazar*, faisait insister les idéologèmes ancrés dans leur chaîne et produisait des effets idéologiques d'écriture qui se sont effacés dans les films suivants et ont disparu dans *Quatre nuits d'un rêveur*. L'insistance de ces effets était produite par le fait que :

1) le milieu fictif de l'intrigue était directement oppressif, porteur de toutes menaces d'agression, de viol. Héros et héroïnes s'en détachaient fictivement et s'en abstrayaient idéologiquement par leur position d'embrayeurs de la fiction (déplacement, fuite en avant) ; cette position était surdéterminée par une conduite soit en excès soit en défaut par rapport au désir des autres et à leurs normes. Ce supplément marquait une altérité d'autant plus radicale que son inscription n'avait de consistance que fictionnelle, et ne faisait insister les effets idéologiques de cette altérité que dans l'articulation filmique de la fiction (regards suturants, voix et gestes fétichisés comme plus-de-réel dans des images manquant systématiquement l'impression de réalité du cinéma classique, etc.).

2) Le milieu fictif, qu'il comportât ou non des éléments dénotés du dehors social du sujet Bresson, était invariablement inscrit en position référentielle par rapport aux héros de la fiction : c'est-à-dire que dans le rapport du couple fictif constitué par le héros

ou l'héroïne et les autres, il était exclusivement oppressant, agressif, violateur dans le champ clos des rapports idéologiques et érotiques directement constitutifs de l'intrigue, c'est-à-dire dans le champ de l'inscription idéaliste de contradictions internes à l'idéologie petite-bourgeoise (sexe/amour, pouvoir/amour ; pouvoir = rapport érotique, rapport économique = rapport érotique, etc.). Même dans *Une femme douce*, les rapports économiques des personnages ne décrivent rien d'autre que l'intrigue — d'ailleurs pertinente pour la psychanalyse — d'un rapport érotique « névrosé ».

Aussi d'ailleurs Bresson n'inscrivait-il son dehors social qu'avec une réticence qui, au regard de ses spectateurs petits-bourgeois, a pu longtemps passer à la fois pour la marque de son « aristocratie » (refus d'une certaine vulgarité obscène du cinéma français d'avant-guerre, reconduite après), de son catholicisme (les vrais conflits n'ont pas pour enjeu les objets de ce monde, même s'ils constituent leur « matière »), et même d'un certain activisme politique (puisque malgré tout, cet artiste catholique faisait du « monde » social le lieu fictif de cette contradiction, et de personnages socialement marginaux les révélateurs de cette contradiction).

Cela signifie que Bresson a toujours su son idéologie et que sa culture névrosée (entendons ici ses intérêts pour des intrigues érotiques surdéterminées par une inscription de fantasmes de névrosé) a toujours été l'objet d'un travail de dénégation : par exemple, ne jamais inscrire le sexuel et l'économique selon l'ordre des désirs du sujet Bresson pour les minettes bourgeoises (ou travesties en prolétaires), ni selon ses intérêts pour l'argent.

2

A partir de quoi on peut pointer dans *Quatre nuits* :

1) que le monde des héros consiste exclusivement en éléments dénotés du dehors social contemporain du sujet Bresson, et que le lieu du tournage est constamment marqué comme lieu bressonien (les quais de la Seine, le Drugstore, etc.) : c'est-à-dire que le tournage — et le montage du film, produisent constamment des effets d'extériorisation de l'intrigue « dans » un dehors social contemporain du cinéaste et du spectateur et connoté comme lieu privilégié des contradictions idéologiques exposées par la fiction ;

2) que comme dans les films précédents (*Une femme douce*), l'inscription économique, ici très raréfiée, ne sert qu'à faire consister l'intrigue érotique (le locataire étudiant) ;

3) que cette intrigue érotique est complètement désinvestie des effets idéologiques que l'écriture des films précédents faisait insister : elle est mise en scène avec une platitude totale, elle fait l'objet d'une description qui neutralise la plus-value idéologique-érotique des films précédents ;

4) que, dénoté comme artiste marginal névrosé (à la limite de la psychose), le personnage qui fait fonction de narrateur (et de messager dans le rapport de l'héroïne à l'autre — l'homme qui la désire et qui est l'objet de son désir) est le troisième terme de cette intrigue érotique hystérique ; c'est ce troisième terme qui permet l'exposé de la contradiction de l'intrigue (désir/amour), et qui est lui-même forclos de toute détermination économique et sexuelle (il n'a ni statut économique ni désir sexuel réel ; corrélativement, son travail est fétichisé, et les scènes où il drague et où il observe en voyeur les rapports sexuels des autres ont dans la fiction la position d'événements extérieurs au développement de son intrigue).

A partir de cela, le système fictionnel du film peut être décrit comme le triangle classique des intrigues érotiques petites-bourgeoises (mari-femme-amant), mais forclos de toute inscription surdéterminée économique-sexuelle. La fiction consiste en l'exposé, pendant une heure et demie, d'un rapport sexuel amorcé puis différé jusqu'à la fin du film, et d'un rapport d'amour sans intérêt pour le développement de l'intrigue.

Ce qui insiste dans la fiction n'est plus que le désir aveugle de faire passer cet exposé dans un dehors que Bresson fantasme comme dehors social du film alors qu'il n'est que le lieu fétichisé de ses prises de vues, où symptomatiquement le cinéaste fait entrer une série de fétiches culturels petits-bourgeois (ruelles pittoresques contrastant avec les objets de la civilisation industrielle capitaliste, gadgets, minettes, hippies), c'est-à-dire le condensé-désarticulé de son refoulement politique-sexuel, auquel s'ajoutent quelques scènes où le sexuel est inscrit comme dehors sauvage de la fiction.

De sorte que, refoulée dans l'intrigue, l'inscription du désir du sujet Bresson est forclose dans le réel-fictif de son développement narratif (dans les films précédents, c'était l'opération de la prise de vues et l'opération de coupure/suture qui en étaient investies), et hallucinée comme une pratique sociale ayant lieu dans le dehors du film, c'est-à-dire dans une aire de tournage confondue avec le lieu de la pratique sociale des acteurs du film.

On voit par là que la référence en dernière instance à la pratique sociale (ou plutôt l'inscription référentielle d'une pratique sociale) est le dernier recours du cinéma idéaliste pour se donner un semblant de position politique, c'est-à-dire pour

reproduire un discours qui, comme celui de Bresson, n'étant plus opérant sur le front de la lutte idéologique (comme ses films l'avaient été au temps de la Nouvelle Vague), se donne, dans l'hic et nunc du réel-fictif de la mise en scène, pour la présentification « en direct » d'une pratique sociale censée refléter activement les contradictions du milieu réel du cinéaste.

3 Si l'intrigue bressonienne n'a qu'une consistance idéaliste (tant par ses termes que par leur articulation), son inscription dans une fiction surdéterminée par ses fantasmes érotiques insistants en serait travaillée s'il ne censurait pas radicalement leur inscription.

La censure opérée sur le travail de Bresson porte, comme celle de *Mort à Venise*, sur une double articulation économique/sexuelle (dont l'érotisme bressonien constitue le refoulé) des signifiants du désir du sujet Bresson, dont on peut, par l'analyse de l'ensemble de ses films, constituer la scène.

Dans la pratique de l'inscription bressonienne, cette censure peut s'analyser :

a) à partir de l'institution fictive d'un rapport sadien entre le séducteur et sa victime, le premier assistant à l'apparition du symptôme du trouble de l'autre ;

b) comme l'inscription refoulée des rapports établis au cours du tournage du film entre le metteur en scène et ses acteurs (ses actrices), littéralement comme l'interdiction de désigner l'opérateur de la séduction comme le metteur en scène commandant à ses actrices de lui offrir l'aveu d'un trouble érotique qui constitue tout le « prix » de la prise de vues (les discours de Bresson sur les « surprises » obtenues au cours du tournage de ses films sont cependant sadiens, bien qu'affublés de psychologie et de mysticisme).

Aussi est-ce toujours à un autre que revient, dans la fiction, l'aveu du plaisir de la victime, ou plutôt, la fiction bressonienne se structure comme l'articulation des rapports d'un bourreau et d'une victime qui donne au spectateur le temps de comprendre le symptôme du trouble de la victime comme :

a) l'objet d'une assertion anticipée (signifiant produit au regard de quelqu'un, l'absent de la scène) ;

b) l'embrayeur de la fiction, qui anticipe la présentification dans le plan suivant du bourreau, dont la « présence » suture rétroactivement l'énonciation, et annule finalement le rapport sadien, dont l'effet était produit par le remarquage systématique de la « différance » de la suture.

Ce rapport sadien entre le metteur en scène et ses actrices, indiqué par le remarquage de la suture, constitue ainsi le refoulé de la fiction bressonienne.

Il surdétermine d'autre part la narration bressonienne où il s'inscrit invariablement en termes d'intrigue hystérique, où une jeune fille est divisée par un désir sexuel et une demande d'amour qui ne s'adressent pas au même homme. Il est remarquable que dans *Balthazar* ce soit presque sous les yeux de Jacques que Marie soit violée, et qu'il la voie le premier après le viol : le violeur est l'opérateur d'un rapport sadien dont l'amoureux est le metteur en scène, le personnage de l'amoureux bressonien (castré) est le produit d'une dénégation du rapport sadien du metteur en scène à ses actrices qui innocente le maître, qui refoule la maîtrise dans une intrigue hystérique où il est seulement donné comme indésiré.

Dans *Quatre nuits d'un rêveur,* la forclusion économique-sexuelle de ce personnage, donné comme psychotique, marque sans doute l'extrême limite de la régression de l'inscription idéologique bressonienne surdéterminée par ce fantasme sadien ici évacué de l'écriture du film : à la dénégation qui maintenait à la fois la consistance de l'intrigue hystérique et l'insistance érotique d'un discours politique refoulé sur les rapports du metteur en scène à ses actrices fait place ici un manque de désir de savoir rien sur ce refoulement qui est l'aveu écrit de la forclusion politique de ce discours idéaliste, l'installation du cinéaste dans une pratique filmique « culturelle » marginale et débile, dont le produit n'a plus pour valeur d'échange que la trace fétichisée du passage de l'auteur dans des décors parisiens.

II

Contradictions fictionnelles et contradictions historiques dans la Nouvelle Vague.

Un tel rapport sadien entre le metteur en scène et sa troupe de figurants, refoulé érotique de leurs rapports de production, surdétermine constamment l'écriture des cinéastes de la Nouvelle Vague française : il s'agit toujours d'exposer une équipe de comédiens amateurs, souvent directement extraits d'un milieu bourgeois, dans une intrigue dont les éléments sont aussi directement dénotés de pratiques bourgeoises, à formuler l'aveu de ce que la Bourgeoisie est censée refouler, et à faire en sorte que cet aveu constitue l'objet d'un savoir dont le spectateur soit institué comme le bénéficiaire unique, qui soit reversé en fait au compte de position idéologique de ce spectateur. Cette position idéologique se déduit de l'idéologie et de la pratique du cinéma « direct », ou « cinéma-vérité », dont la scène peut se décrire comme le rapport surdéterminé de quatre termes :

a) implicitation du dehors social de l'équipe mise en scène ;

b) implicitation du discours politique pensant la disjonction de sa classe et de son dehors ;

c) énoncé d'un discours idéologique (moralisateur, métaphysique, érotique), refoulant cette disjonction au profit de l'exposé d'une contradiction interne à la classe (la scène bourgeoise et son refoulé);

d) mise au poste de commandement de la fiction (c'est-à-dire d'agent de l'aveu de la vérité) d'un « opérateur » qui participe socialement de la classe mise en scène et idéologiquement de ses valeurs culturelles (pour qui donc la vérité consistera en l'exposé d'une contradiction idéologique interne à cette classe).

La contradiction déterminante de la scène fictionnelle de ce cinéma consiste donc en le rapport d'un metteur en scène petit-bourgeois et d'une équipe de figurants (amateurs) également petits-bourgeois dont l'enjeu est la vérité des rapports de ces figurants telle que la comprend l'idéologie du metteur en scène (qui peut être dit un maître en ce sens qu'il ne se produit rien dans la mise en scène de la vérité qu'il ne sache déjà). La mise en scène bressonienne nous aide à comprendre comment cette vérité consiste électivement en un signifiant sexuel et comment elle insiste en tant que fétiche érotique-idéologique : si chez Bresson c'est de la bouche d'une femme qu'elle se fait le plus volontiers entendre, elle advient en position de fétiche (érotisme et supplément d'âme) de quelque chose qui est forclos dans la mise en scène de son aveu, qui est la position surdéterminée du metteur en scène en maître économique et en désirant. S'il y a production d'un fétiche, c'est très précisément au sens d'un objet *a* advenant dans la fiction au lieu d'un signifiant qui n'y a pas fait l'objet d'un jugement de réalité, et qui fait insister sur le mode du refoulement les déterminations du personnage de l'opérateur forclos, inscrit comme manquant dans la fiction. Le fétiche bressonien n'est pas connoté comme érotique par le simple fait que le signifiant (bouche, œil, main) consiste en un objet découpé du corps érogène de ses actrices, mais parce que dans la fiction bressonienne (l'intervalle de la suture), il n'est pas dénoté comme sexuel par un autre figurant, et inséré dans une autre chaîne signifiante qui consiste en la surdétermination de la scène fictionnelle par la scène idéologique des rapports du metteur en scène à ses actrices, qui insiste chaque fois que la forclusion de la position du metteur en scène est remarquée, et qui consiste également dans l'intrigue pour autant que le cinéaste l'y a inscrite (*Procès de Jeanne d'Arc* en particulier).

Ce qui est de plus fétichisé dans le cinéma-vérité, c'est-à-dire dans l'ensemble des films de la Nouvelle Vague, est le moment historique ponctuel et le champ géographique du tournage du film : il faut y voir cette fois non plus seulement l'effet d'un refus de prendre en compte dans l'inscription littérale du film les rapports de production économiques et l'érotisme du metteur en scène, mais aussi celui de prendre en compte le dehors historico-social de ces rapports (l'illusion idéologique de ce cinéma consistant en dernière instance en la confusion de l'inscription d'effets secondaires des luttes de classes-conflits affectant une famille, un petit groupe, une équipe cinématographique — avec celle de leurs déterminations principales). Ce qui est forclos par le cinéma-vérité et qui fait retour dans le fétichisme du « direct », qui constitue le supplément idéologique de son système fictionnel, est le dehors historico-social de sa production.

Dire qu'il est forclos signifie qu'il a été :

a) pris en compte par le cinéaste dans sa pratique idéologique et sociale, c'est-à-dire dans sa pratique politique ;

b) pris en compte également dans l'idéologie de sa pratique signifiante, puisque son film est adressé à un spectateur censé avoir pensé les contradictions principales qui surdéterminent celles que son film expose, puisque le discours filmique interpelle le spectateur en sujet politique, c'est-à-dire en sujet qui pense la coupure de la fiction et de son dehors, mais qu'il ne lui donne à penser qu'en termes idéologiques. Le fétichisme du « direct » ne peut se comprendre en dernière instance que comme la marque d'une division champ fictionnel/dehors historico-social de ce champ, mais d'une division dont l'un des termes ne fait pas l'objet d'une inscription littérale parce qu'il est implicité idéologiquement comme moment historique ponctuel du tournage du film, dont les spectateurs sont censés avoir opéré l'analyse politique : le hors-champ effectif du cinéma « direct », c'est la place d'un spectateur censé avoir produit déjà l'analyse des rapports entre la scène du film et son dehors, et entre cette scène (en tant que lieu de production des symptômes qui l'affectent) et le discours qu'il est supposé tenir sur ces symptômes.

Il faudra revenir, dans une analyse plus poussée, sur l'histoire de la production de ce cinéma dans le champ d'une intelligentsia petite-bourgeoise. *Ce n'est pas un hasard si son discours mime le discours universitaire : tout le cinéma de la Nouvelle Vague a été produit comme la plus-value, toujours personnifiée par un auteur, d'un supposé savoir sur les contradictions de la société bourgeoise, et tous ses effets idéologiques tiennent à ce qu'il a constamment pratiqué l'assertion de ce supposé savoir.* C'est la surdétermination de cette pratique de l'assertion par les cinéastes de l'intelligentsia petite-bourgeoise qu'il conviendra de réinscrire méthodiquement.

Jean-Pierre OUDART.

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

De quelques événements récents

Dans la culture aussi, c'est la politique qui commande. Tenir compte réellement de ce principe marxiste-léniniste ne pouvait pas ne pas nous placer en antagonisme radical avec l'allié idéologique et *politique* de la bourgeoisie, le révisionnisme, en le reconnaissant comme tel après avoir côtoyé le parti qui l'incarne aujourd'hui en France : cf. notre « intervention » I dans le précédent numéro.

Dire que quelques événements récents tendent à confirmer la justesse et la nécessité de cette position serait un peu faible : ces événements (principalement le voyage de Nixon en Chine et l'assassinat de Pierre Overney) jettent une vive lumière sur la nature et les méthodes du P « C » F et de son double syndical : collaborateur de classe de la bourgeoisie, allié objectif et indicateur de sa police (« Un cadre de Renault enlevé par le groupe *Geismar* », « Humanité » du 9/3), valet à tout crin du social-impérialisme soviétique, de ses intérêts économico-politiques de super-puissance.

Insistons-y : aucun intellectuel aujourd'hui, aucun intellectuel voulant lutter contre la bourgeoisie pour la révolution ne peut ignorer le rôle joué par le révisionnisme dans cette lutte, au nom de quelque « spécificité » de son travail. En ce qui nous concerne, qu'on n'attende pas que nous nous cantonnions sagement dans un métalangage sans danger, dans le compte rendu « normal » et « modeste » de l'actualité filmique. A l'heure où l'avant-garde *cinématographique* (groupe Dziga-Vertov) reprend en les précisant les mots d'ordre contre la bourgeoisie et le révisionnisme : « Oui, Georges (Marchais ou Pompidou), mieux qu'en 68 » (publicité pour *Tout va bien* dans *Le Monde*), il serait dérisoire de se tenir en retrait du front où elle se situe et de compter les points politiques tout en glorifiant le caractère « artistiquement » novateur de sa pratique.

Il est en tout état de cause difficile de ne pas relever, au niveau de sa pratique dans l'AIE d'information, les méthodes utilisées par le P « C » F. Regardons simplement les photos de la Chine légendées par *L'Humanité-Dimanche* ou *France Nouvelle :* il est clair que faute d'avoir pu exhiber des images de misère et de famine, il ne reste plus aux révisionnistes qu'à « encadrer » les photographies de presse d'une légende « appropriée », par exemple :

a) paysans chinois travaillant à la culture du riz dans un champ visiblement prospère. Légende : « *La multitude des paysans chinois : car la pensée-maotsétoung ne suffit pas à faire pousser le riz* ». (Outre la béate imbécillité d'une telle légende, dont on se demande ce qu'elle veut prouver — qui a jamais dit que la pensée-maotsétoung suffisait... ? — on peut noter l'utilisation non innocente du terme de « multitude » : « péril jaune » ?)

b) portrait de Chou-en-Lai décrit par ailleurs dans le texte de Louis Odru (parlementaire révisionniste invité en Chine avec la délégation française) comme « *Vieilli, émacié, flottant un peu dans un costume gris très strict, à col fermé* » (cet homme a beaucoup souffert, on dirait...). Légende : « *Chou-en-Lai nous a reçus : derrière une modestie de façade...* »

c) Chinois lisant des *dazibaos. Dazibaos :* formidable instrument de lutte, critique, transformation, marques innombrables de l'initiative révolutionnaire et de l'esprit d'invention des masses. Légende : « *Une certaine curiosité pour les « dazibaos ». Le folklore de la « Révolution culturelle »...* » (supériorité amusée du touriste occidental. Comme plus haut, les points de suspension : ça cache ou ça espace, probablement, des analyses très subtiles).

Etc. etc. N'insistons pas sur le contexte politique qui autorise de telles pratiques, journalistiquement dignes de *Minute.* Il suffit de mesurer l'écart entre l'article pleine page de J.-E. Vidal, le spécialiste bien connu de la Chine, dans *L'Humanité* du 21/2/72, intitulé : « Quel vent pousse M. Nixon en Chine ? », et le piteux communiqué du B.P. du P « C » F du 3 mars affirmant sans rire : « *... la venue de Nixon constitue avant tout un nouveau recul de l'impérialisme, un nouvel échec de sa politique de « refoulement » du socialisme* ». La Chine, socialiste ? Le voyage de Nixon, un recul ? Il faut vraiment que l'attitude des Chinois ait été inflexible et sans concessions pour que les révisionnistes en viennent là après la campagne de *L'Humanité* des jours précédents, l'article grotesque et abject de Girard dans *France Nouvelle*, etc. Ce n'est pas seulement de l'opportunisme, c'est l'application pure et simple du principe cynique formulé par un journaliste bourgeois selon lequel on peut tout dire, puisque les lecteurs d'un quotidien ne relisent jamais le journal de la veille.

Et il y a plus net. Il y a eu à Renault-Billancourt le



Armés en plus de la pensée de Mao Tsé-toung. Ce qui ne manque pas d'être inquiétant



Une certaine curiosité pour les « dazibaos », le folklore de la « révolution culturelle »

meurtre par un chien de garde zélé du capital d'un militant ouvrier, René-Pierre Overney. Il y a eu le P «C» F rivalisant avec la pire presse bourgeoise dans le mensonge et la calomnie, rivalisant avec Marcellin dans l'appel à la répression (et là, les indignations et les larmoiements appointés de Wurmser — qui intitule justement son dernier livre « Conseils de révision » — n'ont pas trouvé à s'employer). Mais voyons un peu :

Premier temps, samedi 26 février, lendemain du meurtre de sang-froid : « *Provocation contre le mouvement ouvrier* », « *La loi des voyous* » (titre de l'éditorial de L. Salini) ; « *les hommes de main fascistes, sous des étiquettes maoïstes, embauchés spécialement, ont monté à la Régie Renault une série de provocations* » (déclaration du syndicat C.G.T. de Renault-Billancourt). Marchais : « *Est-ce qu'on va recommencer comme en 68 ? Je dis non.* » Le cri du cœur, les réactions à chaud.

Deuxième temps, lundi 28 : « *Non au complot du pouvoir* » (déclaration du B.P. du P « C » F) ; « *Trois revendications immédiates du syndicat C.G.T. de Renault-Billancourt* » : a) reprise immédiate de véritables discussions sur les salaires et les conditions de travail ; b) arrêt des provocations venant du pouvoir *et des gauchistes* (appel caractérisé à la répression contre lesdits « gauchistes ») ; c) élimination des civils armés dans l'usine.

C'est un hasard sans doute, si cette élimination est la dernière des trois « revendications ». Il est vrai que le premier communiqué de la C.G.T., le 26, rappelait que la centrale syndicale avait « dénoncé » (où, quand, comment, et s'agit-il de « dénoncer » ou de lutter jusqu'à satisfaction complète ?) la présence dans l'usine de policiers en civil armés. Tiens, mais ça nous rappelle un autre communiqué du 26, celui de la C.G.T.-Renault du Mans, posant la « vraie question », savoir « *pourquoi des gens qui ouvertement et publiquement appellent au meurtre et au sabotage sont encore en liberté* ». La C.G.T.-fasciste du Mans ne plaisante pas (même si Marcellin s'est vanté depuis de ce que *mille trente-cinq* « gauchistes » ont été condamnés à des peines de prison — *Le Monde* du 21/3/72 —, et cherchez donc cette information dans *L'Humanité*). Le même jour, manifestation de 50 000 « voyous manipulés » scandant spontanément des mots d'ordre *anticapitalistes et antirévisionnistes* (et non pas anticommunistes). Ajustement de tir et recul du P « C » F et de la C.G.T. devant le tirage à la base (aspect important, mais secondaire) et l'émoi provoqué par leur attitude chez les sociaux-démocrates qu'il faut séduire et qui vivent ces méthodes comme « persistance du stalinisme » (aspect principal : « union de la gauche », législatives, rivalités P «C» F/PS, CGT/CFDT). D'où :

Troisième temps, mardi 29 : « *La mort de ce jeune homme ne nous laisse pas indifférents* », appel de la C.G.T. à une manifestation contre la répression (quelle répression ? : provocation, complot, voyous...) Marchais pleure la mort d'un ouvrier, tué « *aussi froidement* » (admirez le « aussi »), et qui n'est plus centralien (« *un ancien élève de l'Ecole Centrale, embauché il y a un an à la Régie* » *L'Humanité* du 26/2). Interprétons : opportunisme, suivisme, ouvriérisme (c'est-à-dire *mépris* et *peur* des masses).

« *Dans sa déclaration du 25 février, Marchais a accusé les maos du crime, alors que la victime est un mao ; il était juste de crier : « Marchais, menteur, complice des tueurs. » Crier ces mots d'ordre, ce n'est pas faire de l'anticommunisme, c'est au contraire défendre le communisme pour lequel est tombé l'ouvrier Pierre Overney, contre la sinistre caricature qu'en donnent Marchais et* L'Humanité. » (Brochure Renault-Vérité.)

Plus de 150 000 à l'enterrement d'Overney.

Réaffirmer sans cesse, et vérifier dans la pratique, dans la lutte : le révisionnisme n'est pas l'adversaire *mou* de la bourgeoisie qu'il faudrait stimuler (suivisme ou entrisme critiques des trotskystes), mais son allié, son agent dans la classe ouvrière, la forme spécifique de sa dictature dans cette classe, appelé à se démasquer de plus en plus comme tel devant la montée des luttes qui *les* balaieront.

« L'Humanité » devant les films chinois

Maurin, chantre inlassable des films bourgeois pourrissants dans *L'Humanité* deux jours sur trois (l'autre, c'est Cervoni) est entré dans la danse à propos de *La guerre des souterrains*, *La construction du pont de Nankin sur le Yangtsé* et *Le Détachement féminin rouge* (29-1-72).

Révisionniste zélé pavlovien, à la sonnerie « Chine ! », il se met à baver : régression culturelle, aberrations, culte de la personnalité, mysticisme, volontarisme, nationalisme, chauvinisme, mépris des masses (il faut oser !). Billet de satisfaction assuré de la pensée Vidal-Fajon-Girard-Odru. Agenouillé qu'il a toujours été devant Dieu le Père-Créateur, regardez-le enregistrer ces films collectifs, avec la mine offusquée d'un employé d'Etat-civil réactionnaire, comme « *films d'auteurs inconnus* »...

Pas de géniteur, passe encore, mais pas de génitif, c'est un comble. Si au moins on disait pensée *de* Mao Tsé-toung, on saurait à qui on a affaire, un homme comme vous et moi, avec ses faiblesses, ses défauts et même ses tares. Un Congrès du style Krouchtchev-XX[e] suffirait éventuellement à balayer tout ça. Mais « pensée-maotsé-toung » ! Regardez le petit notable du « monde » cinématographique ironiser sur la participation des cuisiniers des cantines de studio à l'élaboration des films. Heureusement qu'on ne verrait jamais ça en démocratie avancée : division de plus en plus nécessaire du travail, hiérarchie, hiérarchie, ingénieurs d'un côté, balayeurs de l'autre... Et pour finir, la perle : « *En somme, ce programme ne mérite donc pas un autre intérêt que celui d'une curiosité éventuelle relative au recul enregistré par la culture chinoise sous l'effet de la révolution dite « culturelle » et de ses aberrations. C'est un mérite bien limité.* » Ce n'est pas vrai, il ne l'a pas trouvé tout seul ?

Face à l'essor révolutionnaire en Chine, le révisionnisme pleurant sur ce « recul » : comment les tortues boudent (cf. p. 69).

Les intellectuels communistes contre le révisionnisme

Guy Scarpetta

Le 2 mars
au secrétaire de la cellule JOLIOT-CURIE. NANCY
Lutte entre deux lignes, deux voies, deux classes.

D'un côté : la Chine Révolutionnaire, pays de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne, mouvement historique sans précédent, continuité et bond en avant par rapport au léninisme, façon inédite de poser la question de la lutte des classes sous le socialisme, la question de la démocratie socialiste, la question du pouvoir des masses ; de l'autre, le camp révisionniste, de plus en plus bloqué, répressif, tant sur le plan intérieur (l'opposition dans les hôpitaux psychiatriques, dogmatisme administratif, bureaucratie coupée des masses, etc.) que sur le plan extérieur (soutien à Lon Nol et à l'Inde réactionnaire, « lâchage » des mouvements palestiniens de Libération Nationale, invasion de la Tchécoslovaquie, social-impérialisme).

D'un côté, la pensée-maotsétoung, développement novateur du marxisme-léninisme, dialectique souple, vivante, exacte ; de l'autre, dogmatisme stéréotypé et/ou éclectisme philosophique liquidateur, mécanisme, économisme.

D'un côté, ce que devrait être, ici, maintenant, une pratique révolutionnaire : ferme position de classe prolétarienne, pas d'alliances sans lutte idéologique. De l'autre, l'hégémonie grandissante et acceptée de la petite-bourgeoisie sur le prolétariat, l'abandon de toute référence à la dictature du prolétariat.

D'un côté, le primat du politique sur l'économique, « la politique au poste de commandement », la place de premier plan accordée à la lutte idéologique ; de l'autre, l'économisme vulgaire, la conception mécaniste de la superstructure, la question des rapports sociaux de production « écrasée » sous celle de « l'essor des forces productives ».

Dans le champ spécifique de mon travail (la « littérature »), d'un côté, un mouvement d'avant-garde sans précédent (groupé autour de « Tel Quel »), profondément novateur, tant sur le plan théorique que sur le plan pratique, et sur la *base* du marxisme-léninisme ; de l'autre, le refus net de ce travail, la compromission avec le discours universitaire le plus éculé, le plus rétrograde, ou le cirque écœurant du sinistre vieux clown Aragon, main dans la main avec Guichard.

D'un côté, un militant révolutionnaire *assassiné* par la police du patronat ; de l'autre, les amalgames inacceptables et les insultes de l'Humanité, ou l'assurance donnée par Marchais à la bourgeoisie que Mai 68 ne se reproduirait plus.

Je ne peux que *choisir*. C'est à la veille des obsèques des victimes de Charonne, en 1962, que j'avais adhéré au Mouvement de la Jeunesse Communiste. C'est à la veille des obsèques de Pierre Overney que *je quitte le Parti*.

Je le quitte *en communiste* ; le combat continue : ailleurs, autrement.

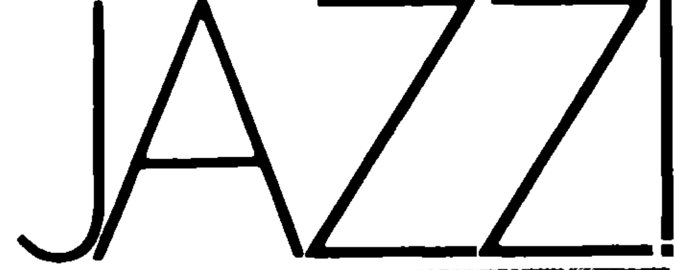
Toute la féerie du jazz en six coffrets



ARMSTRONG AND HIS ALL STARS

Les 3 disques les plus célèbres de Louis Armstrong. Jamais l'art de Louis ne s'y est montré plus souverain, tant au chant qu'à la trompette.

Un coffret de 3 disques 30 cm, accompagnés d'un livret illustré - 63,50 F.



THE ESSENTIAL MILES DAVIS



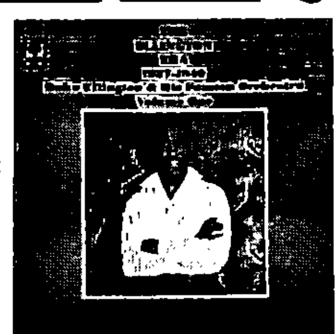
Les plus célèbres morceaux du grand trompettiste moderne. Un classique du très grand jazz.

Un coffret de 3 disques 30 cm, stéréo-mono plus un 45 tours, accompagnés d'un livret illustré - 63,50 F.

JAZZ!

THE DUKE ELLINGTON ERA

vol. I et vol. II



Enregistrées entre 1927 et 1940, les premières compositions de l'époque d'or du Duke.

Deux coffrets de 3 disques 30 cm chacun accompagnés d'un livret illustré chaque vol. 63,50 F.

JAZZ!

THE ESSENTIAL ERROLL GARNER

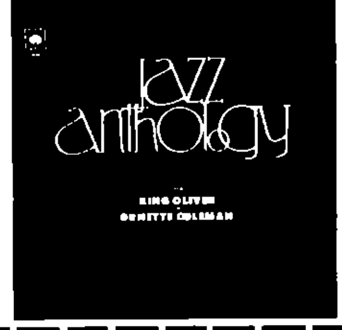


Le génial improvisateur interprète dans son style inimitable 29 des plus grands succès américains.

Un coffret de 3 disques 30 cm, stéréo-mono, accompagnés d'un livret illustré - 63,50 F.

JAZZ!

JAZZ ANTHOLOGY



De la Nouvelle-Orléans au free jazz, tous les plus grands noms réunis dans un coffret irremplaçable, base de toute discothèque de jazz.

Un coffret de 4 disques 30 cm, accompagnés d'un livret illustré - 84,30 F.

JAZZ!

SELECTION DISCOPILOTE - CBS

BON à retourner à DISCOPILOTE - 22, rue de Grenelle - Paris 7e

Veuillez m'adresser

- ☐ **THE DUKE ELLINGTON ERA, VOL. I** 63,50 F
- ☐ **THE DUKE ELLINGTON ERA, VOL. II** 63,50 F
- ☐ **LOUIS ARMSTRONG AND HIS ALL STARS** 63,50 F
- ☐ **THE ESSENTIAL ERROLL GARNER** 63,50 F
- ☐ **THE ESSENTIAL MILES DAVIS** 63,50 F
- ☐ **JAZZ ANTHOLOGY** 84,30 F

Ma commande s'élève au total à la somme de : ....

que je réglerai ☐ comptant .... F ☐ en 3 mensualités d'1/3 (sans augmentation de prix) de .... F ☐ en 6 mensualités (pour un achat supérieur à 200 F) du 1/6e du prix augmenté de 2 F par mensualité, soit : .... F par mensualité, par ☐ chèque bancaire ☐ chèque postal à votre C.C.P. PARIS 4 015-34 ☐ mandat.

Nom .... Profession ....

Adresse ....

N° C.C.P. ou bancaire .... Adresse bancaire ....

.... Signature ....

Jacques Henric et Stanislas Ivankow

Paris, le 26 février

Jacques Henric Stanislas Ivankow,

au Secrétaire de la cellule Ho Chi Minh, Section-R.-Losserand du 14[e] arrondissement *Parti communiste français*.

Le mouvement communiste international est, aujourd'hui, l'enjeu d'une lutte idéologique, politique, entre deux *camps*. Lutte profonde, irréversible, dont dépend, de toute évidence, non seulement l'avenir du mouvement ouvrier dans le monde mais le sort de l'humanité entière.

D'un côté, le camp révisionniste, empêtré chaque jour un peu plus dans ses contradictions, invasion par l'URSS de « pays frères » ; répression administrative, judiciaire, procès en Tchécoslovaquie, internements, emprisonnements... ; contradictions devenues antagoniques entre la bureaucratie révisionniste et la classe ouvrière sur laquelle on n'hésite pas à tirer (Pologne), etc.

De l'autre, la Chine révolutionnaire. Seule chance de voir s'établir cette *démocratie socialiste prolétarienne* dont Lénine avait jeté les bases. Seule possibilité offerte d'un développement inédit, profondément novateur, de la théorie marxiste-léniniste.

Que la direction révisionniste actuelle du parti croie bon de soutenir inconditionnellement la bureaucratie révisionniste soviétique en menant une campagne de presse mensongère et raciste contre la Chine révolutionnaire, voilà qui, pour nous, n'est plus tolérable.

Après 15 ans de militantisme, nous quittons ce parti dont le seul but est aujourd'hui d'assurer, en France, l'hégémonie de la petite et moyenne bourgeoisie sur le prolétariat. Politique social-chauvine à l'intérieur, social-impérialiste à l'extérieur.

Ce combat, décidément, n'est plus le nôtre.

Notre lutte continue.

P.S. Meurtre d'un militant gauchiste. Le scandaleux amalgame *voyous/gauchistes* fait par *l'Humanité* ainsi que l'attitude déshonorante du Bureau Politique qui n'a pas eu un seul mot pour condamner ce crime fasciste, témoignent d'une nouvelle et inquiétante orientation politique prise par l'actuelle direction révisionniste du p.c.f.

Jacques Chatain

au B.V. de l'U.E.C. Nanterre, le 1[er] mars 1972

Chers camarades,

Membre du P.C.F. depuis 1966, j'ai le regret de vous faire savoir que je ne me considère plus tel à ce jour. Corrélativement, la question de mon appartenance à l'U.E.C. est donc résolue par la négative.

Une telle décision peut être dite l'aboutissement « soudain » d'un processus assez long. Qu'il me suffise de signaler qu'en tant que membre au Comité de Rédaction de la revue *Promesse* (revue dont la pratique idéologique, scientifique et théorique se développe depuis déjà plusieurs années en liaison avec le travail de la revue *Tel Quel*, dont les positions actuelles vous sont connues), il me semble nécessaire d'affirmer dès à présent ma solidarité militante avec les positions de *Tel Quel* dans la lutte idéologique, politique et théorique actuelle.

Pour préciser : le travail d'avant-garde littéraire, philosophique, scientifique, politique dans le champ du

matérialisme historique-dialectique a été de plus en plus *entravé* par un réformisme et un éclectisme croissants, dans les instances mêmes qui au P.C.F. auraient dû produire ce travail. Exemples :

1. Eclectisme « total », sous réserve d'attitudes de *censure* vis-à-vis de l'avant-garde, notamment dans des revues comme *Les Lettres françaises*, et, de plus en plus, *la Nouvelle Critique ;*

2. Non pas méconnaissance, mais *refus d'information* et d'analyse des problèmes politiques, idéologiques, théoriques, posés par la *Chine révolutionnaire :*

a — refus de diffuser, auprès des masses, à la fête de l'Huma, l'ouvrage fondamental de la *camarade* italienne M.A. Macciocchi : *De la Chine ;* alors même qu'on continue de « déplorer », pour la forme, le « manque d'information sur ce problème », et alors qu'abondent, à cette même fête, les pires publications droitières (voire simplement merdiques : Guy des Cars (!!?), lui, était présent) ;

b — plus récemment un seul article, erroné et diffamatoire, publié avec 2 mois de retard, contre l'ouvrage de Macciocchi, dans le numéro 47 de la *N.C. : refus* de fait d'engager, dans le cadre de la N.C., un débat sur cet ouvrage, avec les camarades qui ont écrit pour en exprimer le désir ;

c — plus récemment : dans l'Huma, falsification et refus d'*analyse* de la position chinoise à propos du conflit indo-pakistanais ; déclaration scandaleuse de Louis Odru, à l'O.R.T.F., qualifiant la Chine de « gigantesque concours Lépine », en se bornant à constater que « ces gens sont habillés et qu'ils mangent » ; insinuations malveillantes, toujours dans l'Huma, au moment où les camarades chinois, appliquant le principe léniniste de coexistence pacifique, reçoivent Nixon (visite qui marque une défaite objective de l'impérialisme américain, après l'entrée de la Chine à l'O.N.U. et le largage de Formose) ; toutes attitudes supposant une non-lecture, voire une falsification des thèses chinoises, dont *chacun peut prendre connaissance*, par les publications chinoises diffusées en France.

3. Refus de voir (ceci expliquant cela) que la Chine révolutionnaire *interroge* la pratique et la théorie de *tous* les mouvements révolutionnaires ou qui se veulent tels, et donc *aussi du P.C.F. ici-maintenant.* Les thèses et prises de position chinoises *ne peuvent pas* être analysées correctement tant que l'on ne se pose pas un certain nombre de questions théoriques (pas seulement théoriques) fondamentales, que la Chine *nous* pose :

a — « révolution culturelle » : notion encore à analyser de *révolution dans les superstructures ;* mise de « la politique au poste de commandement », et de l' « idéologie au premier poste » : questions du rapport infrastructure/superstructure, de la *rétroaction* de la super sur l'infra, de la lutte des classes dans le champ de l'idéologie (« changeons l'infrastructure, la super suivra plus ou moins », dit l'économisme. Et si elle ne suivait pas forcément ? Si l'idéologie dominante visant à la conservation/reproduction des rapports de production capitalistes, restant dominante tant qu'on ne change que l'infrastructure, pouvait amener, à plus ou moins long terme, leur *restauration* éventuelle ? Doit-il, ou non, y avoir « *continuation* de la révolution sous la dictature du prolétariat » ?). *Question pour le P.C.F. :* dans le cadre d'une « démocratie avancée ouvrant la voie au socialisme », s'il n'y a pas d'emblée une lutte pour une transformation de l'idéologie (or l'éclectisme *dogmatique* signalé plus haut entrave le développement d'une telle lutte), *qui* aura l'hégémonie idéologique *de fait ?* le prolétariat ? ou la petite-bourgeoisie *sur* le prolétariat ? A noter que le « Programme de gouvernement », programme dit « de transition » (vers *quoi exactement ?*), tend quelque peu à être pris comme « fin en soi » ; visant à « rassurer », au prix d'un certain nombre *d'abandons :* est-il permis encore de parler de « dictature du prolétariat » ? ou a-t-on peur de faire peur aux gens ?

b — problème de la transformation socialiste des A.I.E. (Appareils Idéologiques d'Etat : université, armée, famille) entreprise et réalisée *effectivement* par les camarades chinois (renseignez-vous). S'est-on même seulement *posé le problème*, ici-maintenant, d'une telle transformation ? Quant au problème du statut exact (scientifique ou non ?) du concept d'A.I.E., introduit par le camarade Althusser, et utilisé par la camarade Macciocchi comme particulièrement opératoire, il n'a même pas été sérieusement envisagé par le P.C.F. Il ne s'agit pas ici d'un problème « abstrait » : nous sommes à l'université, en ce qui nous concerne. Et quelle armée nous prépare-t-on exactement ?

c — problème de la nature du *dogmatico-révisionnisme* (ou : que la contradiction dogmatisme/révisionnisme est *non-antagoniste*, dogmatisme et révisionnisme se renforçant l'un l'autre) comme régression de la dialectique matérialiste. Dogmatico-révisionnisme qui se manifeste, sur le plan idéologique, par l' « éclectisme ouvert à droite, fermé à gauche » (cf plus haut et plus bas) : sur le plan politique, par une subordination de la politique à l'économisme le plus mécaniste. Pour notre part, nous nous sommes déjà pas mal entendu dire que nous « surestimions » l'importance de la lutte idéologique : le

dogmatico-révisionnisme *vit* de la séparation (mécaniste, antidialectique) entre infrastructures et superstructures : oui ou non, la ligne culturelle et la ligne politique d'un parti doivent-elles être envisagées comme un *tout organique* ?

Il se passe donc actuellement ceci (et depuis déjà un certain temps) : que le Parti, non seulement ne répond pas vraiment à ces questions, mais refuse d'y répondre, plus : semble refuser qu'on les pose. Blocage. Du dogmatico-révisionnisme, nous avons malheureusement fait l'expérience. Nous connaissons ainsi pas mal de vieux droitiers à comportement vieux stalinien. Mais pas d'attaques de personnes. Qu'il me suffise d'indiquer qu'outre tous ces problèmes qui nous préoccupent depuis des mois, les événements récents à Renault, et surtout la réaction « officielle » du Parti m'ont semblé (re)poser de manière cruciale des questions esquivées : faut-il *rassurer*, rien d'autre, et à tout prix, pour mener à bien une politique de large alliance des couches antimonopolistes ? atténuer les contradictions ? faire comme si elles n'étaient pas là? Elle est si évidente, l'équation « gauchiste=voyou » ? Ou j'ai mal lu, ou la dénonciation a été plus virulente en ce qui concerne la « provocation » (dont, qu'on le veuille ou non, la *victime*) que la *répression*. Ne sont-ce pas des lapsus révélateurs, même si corrigés après coup, qu'un certain « plus de mai 68 » ou « quarteron de clercs irresponsables » (ça me rappelle quelqu'un) ? Il est *mort*, oui ou non, le « mao » ?

En ce qui me concerne, je mesure parfaitement ce que valent, dans la pratique, les actions à dominante trotskyste auxquelles *nous* avons eu à nous opposer ces derniers jours. Il serait peut-être quand même temps de se débarrasser d'images programmées d'avance, de stéréotypes, d'aveuglements plus ou moins volontaires. Le débat *n'est pas* entre le dogmatisme et le révisionnisme, pas plus qu'entre Staline et Trotsky, vieux cercle vicieux dont il s'agit de sortir. La Chine, c'est *autre chose*. Il faudra bien y aller voir de plus près. Avec tous mes regrets. — J. CHATAIN.

Pierre Guyotat

« Je quitte ce jour 24 février 1972 l'actuel Parti Communiste Français. La campagne calomniatrice, résolument réactionnaire de toute la presse et des cadres de ce parti contre la Révolution Chinoise, principalement contre la Révolution Culturelle Prolétarienne et contre l'actuelle action internationale de la Chine populaire s'intensifie depuis quelques mois en accord avec celle menée par l'actuelle bureaucratie révisionniste soviétique dans un but évident de préparation idéologique raciste du peuple soviétique à l'entreprise d'agression militaire généralisée contre l'irremplaçable mouvement de conquêtes révolutionnaires du peuple chinois. Un communiste ne peut accepter, sans trahir la lutte ancienne, actuelle, future, les militants de tous les pays, que son nom, quantitativement et qualitativement, cautionne une telle entreprise de destruction idéologique, politique, physique, du marxisme-léninisme. »

Rédigée la veille de la mort de Pierre Overney tué à Renault par les bandes armées du Capital, avec la complicité rétroactive de la ligne social- fasciste P.C.F.-C.G.T. (meurtre et complicité contre lesquels nous avons, à plus

de 50 000, manifesté lundi soir 28, de Charonne à Stalingrad), la note ci-dessus fait suite aux propos tenus par moi dans une interview accordée, mi-janvier, au « Nouvel Observateur », puis refusée, de semaine en semaine, par la direction bourgeoise de ce même organe.

Cette interview avançait, en des termes accessibles à tous, des propositions littéraires, politiques, sexuelles, de lutte, plus fermes encore que celles exposées dans *Littérature interdite*, notamment : « ... la direction actuelle de ce Parti est révisionniste, réformiste, donc, à plus ou moins brève échéance, contre-révolutionnaire. » (Quarante jours plus tard, sur l'assassinat, par les fascistes, d'un militant ouvrier, cf. « La loi des voyous » — Salini, et Marchais : « Mai 68 ne recommencera pas. ») J'y affirmai, avec force, mon soutien à toutes les opérations révolutionnaires récentes du peuple chinois.

C'en était trop, et ma déclaration finale sur le traitement révolutionnaire des organes du sexe, éclaboussait le tout. Le père a peur du foutre de son fils.

Pierre Guyotat.

Nous reproduisons également cette déclaration de Jacques Henric, antérieure à sa rupture sur le P « C » F.

Une déclaration de J. Henric

Présent à la réunion-débat du vendredi 10 décembre organisée par la librairie Saint-Michel et au cours de laquelle *Tel Quel* devait présenter ses positions théoriques et politiques actuelles, je tiens à protester contre la violente agression organisée dont ont été l'objet, de la part de l'Union des Etudiants Communistes, les membres de *Tel Quel* participant au débat, Marcelin Pleynet, Marc Devade, Philippe Sollers, et Pierre Guyotat qui s'était joint à eux. Se taire, en cette circonstance, serait apporter son soutien à un comportement fascisant. D'entrée la discussion a été empêchée par de violentes vociférations ; les mises en demeure, les sifflements, les quolibets, les grossièretés n'ont pas cessé de la soirée, visant chacun des participants, particulièrement Sollers, également Guyotat, lequel fut interrompu alors qu'il tentait d'expliquer les difficiles conditions de travail de l'écrivain d'avant-garde, les difficultés (toujours actuelles) auxquelles se heurtent la publication et la diffusion de ses livres. De tels agissements sont graves car ils mettent en cause la liberté d'expression.

De cette soirée, néanmoins, un enseignement peut être tiré qui confirme un des points soulignés par *Tel Quel*, à savoir le lien organique unissant le dogmatisme au révisionnisme. D'une part, lorsqu'il s'agit du rôle de premier plan joué par Aragon dans le pourrissement idéologique actuel, un discours répétitif, stéréotypé, névrotique et droitier ; d'autre part, un ensemble de comportements physiquement répressifs.

Dès lors, une question est posée :

l'hégémonie idéologique grandissante du dogmatico-révisionnisme et de la bourgeoisie signifie-t-elle dès maintenant :

— la mise du prolétariat sous direction petite-bourgeoise dans un but d'intégration dudit prolétariat au pouvoir des monopoles ;

— l'encouragement servile donné à l'idéologie bourgeoise quand dans le même temps sont censurés ou interdits tout travail d'avant-garde, toute pensée neuve, révolutionnaire ? — Jacques Henric.

Les Cahiers à Toulouse

Dans la lutte idéologique contre la bourgeoisie et son allié, le révisionnisme, le cinéma a, sur le front culturel, un rôle important à jouer. L'une des tâches que se donnent les *Cahiers* est la diffusion, en province, de films qui peuvent servir cette lutte. Diffusion et explication : la plupart du temps, les films projetés suscitent la perplexité, voire la haine et nécessitent un appareil critique qui permette aux discussions d'être productives.

Inutile de se leurrer : dans les circonstances actuelles, et la production militante étant assez faible (si l'on excepte le groupe Dziga-Vertov, Godard et Gorin, dont, seule, la pratique se fait sur des bases non révisionnistes), le travail continue de se faire essentiellement sur la petite-bourgeoisie intellectuelle, susceptible de prendre des positions révolutionnaires à partir d'une compréhension théorique de l'exploitation capitaliste et du rôle de collaborateur de classe que joue le révisionnisme. C'est pourquoi il importe toujours de « briser le concept bourgeois de représentation » selon le mot d'ordre de *Vent d'Est*, de mettre en lumière l'action de l'idéologie bourgeoise dans « l'art ». Certains films d'avant-garde, qui ne sont pas tous produits à partir de positions explicitement prolétariennes, servent objectivement ce travail. Il importe de diffuser et de débattre de tels films, qui introduisent une rupture et un déséquilibre dans la production dominante, accélérant la décomposition du cinéma bourgeois et ouvrant la voie à une pratique militante, marxiste-léniniste, du cinéma.

Ce travail, difficile, nous a été grandement facilité à Toulouse, grâce à l'initiative de lecteurs actifs des *Cahiers* et aussi de Raymond Borde, directeur de la Cinémathèque de la ville.

Nous présentions donc, à Toulouse, de Vertov, *Trois Chants sur Lénine* et *L'Homme à la caméra,* ainsi que *La Ligne Générale* d'Eisenstein, films posant explicitement la question du rôle du cinéma en contexte révolutionnaire. A titre de symptôme, nous passions également *La Vie est à nous* et en même temps (sur suggestion de R. Borde) *Tout est possible* du trotskyste Marceau Pivert : deux reflets révisionnistes des luttes populaires entre 35 et 38, à l'époque où le mouvement ouvrier devait faire face au fascisme. Egalement *Othon* (qui, il est intéressant de le souligner, reçut un accueil extrêmement favorable) et *Nicht Versöhnt* et, de J.-P. David et F. Deligny, *Le Moindre geste* : films d'avant-garde dont l'impact politique n'est évidemment pas d'une totale immédiateté. A noter aussi, comme symptôme intéressant, la faiblesse des réactions révisionnistes aux analyses produites sur la nécessité de lutter dans les Appareil Idéologiques d'Etat bourgeois, d'opposer à la culture bourgeoise en décomposition des forces culturelles révolutionnaires (nous pouvions au contraire enregistrer un appui théorique de la part d'universitaires antirévisionnistes). Au total, bilan positif et indice de lutte à poursuivre. Merci à Raymond Borde et aux camarades de la Cinémathèque de Toulouse, dont le travail est à l'avant-garde de ce qui se fait en France dans le monde de la « cinéphilie », enjeu stratégique non négligeable dans la lutte idéologique culturelle.

Pascal BONITZER.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 51, av. Jean-Lolive, 93-Bagnolet - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 108 - 110 - 112 - 113 - 116 - 117 - 119 - 124 - 125 - 127 - 128 - 129 - 132 - 134 à 137 - 139 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : 168 - 174 - 175 - 176 à 182 - 186 à 196 - 198 - 199 - 202 à 206 - 208 à 219 222 à 225 - 228 à 233.

Numéros spéciaux (12 F) : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 207 (Dreyer) - 220/221 (Russie Années Vingt) - 226/227 (Eisenstein) - 161/162 (crise du cinéma français).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente à **la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).

COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

10 % pour plus de 5 numéros
25 % pour plus de 15 numéros
50 % pour plus de 25 numéros

(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES

Serge DEDIEU, 19, rue du Pont-aux-Choux, Paris-3e, **vend** collection complète des Cahiers, du n° 1 au n° 228 ; collection complète de la Revue du Cinéma (nos 1 à 20) ; tables des matières nos 1, 2 et 3 des Cahiers.

Europériodiques, 72, boulevard Sénard, 92-Saint-Cloud, **recherche** les nos 1 à 44, 100 à 104, 114, 118, 119, 123, 127.

Jean A. GILI, 102, avenue de la Lanterne, 06-Nice, **vend** nos 1 à 17, 69, 84, 87, 93, 106, 114, 123 à 196.

François ROCHETTE, 26, rue Parmentier, 92-Neuilly, **recherche** les nos 79, 86, 90, 94, 99, 104, 150/151, 164, 171, 173.

Jacky MARTIN, S.P.A.P., 12, rue Tonduti-de-l'Escarène, 06-Nice, **vend** collection complète (sauf n° 30), du n° 1 au n° 159.

Collaborateur de la revue **vend** collection incomplète (manquent 21 nos) des Cahiers du Cinéma du n° 1 au n° 199, avec les trois premières tables des matières ; collection incomplète (manque n° 40) mais très rare de **L'Ecran Français ;** collection « Premier Plan », nos 1 à 38, ainsi que 70 livres de cinéma (catalogue sur demande).

Faire offres à la revue qui transmettra.

OFFRE SPÉCIALE

Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles.)

Nos derniers numéros :

230 (juillet)

« La Nouvelle Babylone »
S. Daney : Vieillesse du Même (Hawks et « Rio Lobo »)
P. Kané : « Sous le signe du Scorpion » (fin)
J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation
J.-L. Comolli : Sur l'histoire du cinéma
J.-L. Schefer : Les couleurs renversées/la buée

231 (août-septembre)

P. Bonitzer : Sur « La Cérémonie » (Oshima)
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (3)
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
Pierre Baudry : « Trafic » (Tati)
« Intolerance » de Griffith (description plan par plan)

232 (octobre)

S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
P. Bonitzer : Le gros plan : supplément de scène
J. Narboni, J.-P. Oudart : « La Guerre Civile en France »
(« La Nouvelle Babylone, 2 »)
« Intolerance » (description plan par plan)

233 (novembre)

P. Bonitzer : Fétichisme du plan
J. Aumont et J.-P. Oudart : Misère du cinéma français
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (4)
« Intolerance » (description plan par plan)

234-235 (décembre-février)

Politique et
lutte idéologique de classes : Intervention 1
P. Bonitzer : Hors-champ
C. Metz : Ponctuation et démarcation
J.-L. Comolli : Technique et Idéologie (5)
S. Daney et J.-P. Oudart : Le Nom-de-l'Auteur
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous (fin)
« Intolerance » (description plan par plan, fin)